بين الفكر والنقد والتشكيل البصري

الدكتور
رياض هلال الدليمي





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

بين الفكر والنقد والتشكيل البصري

بين الفكر والنقد والتشكيل البصري

الدكتور
رياض هلال الدليمي

الطبعة الأولى
2013م - 1434هـ





مؤسسة دار الصادق الثقافية

دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2012/7/2377)

الدليمي، رياض هلال

بين الفكر والنقد والتشكيل البصري/ رياض هلال الدليمي. ـ عمان:
دار الرضوان للنشر والتوزيع 2012.

( ) ص

ر. أ: 2012/7/2377

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

حقــوق الطبع محفوظة للناشر

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى

2013م – 1434هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية – عمّان – العبدلي

هاتف: 1/5/ 79 36 465 6 962+

فاكـس: 41 36 465 6 962+

e-mail: info@redwanpublisher.com

www.redwanpublisher.com



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

الفرع الاول: العراق ـ الحلة ـ شارع ابو القاسم ـ مجمع الزهور

الفرع الثاني: الحلة ـ شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما

نقال: 009647801233129 / 009647803087758

e-mail: alssadiq@yahoo.com

الردمك **ISBN** 978-9957-76-124-0

الإهداء...

لعناقيد حنان لو تدلت اجحت حلم الطفولة بناتي.....

زهراء ومنسة

للذين ذابو شموعا كي ينيروا في طريقي كل طيف للمساء...

ابي... وامي...اخوتي....اخواتي...... زوجتي

هالة تحيطني حبا واماناً في الصحو والمطر

قريتي برنون الجميلة باهلها الطيبين





المحتويات



المحاضرات الثقافية

نماذج من محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا

نماذج من الدراسات النقدية للأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي





لقاءات مع الأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي

نماذج من دراسات نقدية حول نتاجات الأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي





ومضات من مدونات مخطوطة المعرض الشخصي الثاني 2008

نموذج من نتاجه الأدبي (ليثوغرافيا.. الأرض.. الإنسان)



نماذج من نتاجه القصصي

نماذج من نتاجه الشعري

المقدمة

تمتد علاقتي بالأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي إلى أكثر من ربع قرن وقد كنت الأقرب معرفة لتجاربه في الحقول الثقافية والنقدية والتشكيلية والأدبية، وهي تجارب تتسم بالفاعلية الإبداعية عادة، وعلى الرغم من تخصصه في ميدان فلسفة التربية الفنية في مجال طرائق تدريس الفنون، هذا التخصص الذي أولاه عنايته ضمن دراسته الأكاديمية ملما في حقول نظريات التعليم والتعلم وميادين التربية الفنية والذوقية، وقد كان له مساهماته في بلورة وصياغة العديد من عناوين رسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه بعيدا عن الفهم الضيق لمفهوم التربية الفنية، إذ على الرغم من معرفته بالنظريات النفسية للشخصية وفي مجال نظريات التعلم الفسلجي والجشتالطي والسلوكي والعاملي والمفاهيمي ... وتوظيفات ذلك في الظواهر الفنية والجمالية إلا انه اخذ ينتخب عناوين جديدة في ميدان التربية الفنية مثل مفهوم اللعب وتطبيقاته في الرسم الحديث والتعرف على اثر البيئة المحيطية في فن الرسم ومنه في رسوم الأطفال بين المدينة والريف والعلاقة بين رسوم الأطفال ورسامي الفن الحديث أو العلاقة بين رسوم الأطفال ورسوم الفطريين او تشغيل نظرية التلقي والعولمة والفطرية والتخيل والحلم في ميادين فن الحداثة وما بعد الحداثة.

على الرغم من خبرته العلمية والإدارية في ميدان التعليم العالي حيث استلم مناصب عديدة في مجال عمادة كلية الفنون الجميلة وكالة وإدارة الشؤون العلمية والدراسات العليا وشؤون الطلبة والترقيات والتعضيد ورئاسة اللجنة المركزية لاختبار صلاحية التدريس في جامعة بابل ورئاسة اللجنة القطاعية للتربية الفنية في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وإسهاماته الفاعلة في عشرات اللجان العلمية والاستشارية ومواكبته للمؤتمرات العلمية وإشرافه على العشرات من رسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه وتقييمه للعشرات من البحوث العلمية بما يخدم التطور



العلمي في جامعة بابل. إلا أن هذا التعدد في المهام والمسؤوليات لم يبعده عن اسهاماته الأخرى في العديد من ميادين الفنون التشكيلية مثل الرسم وأعمال الكرافيك ومواد الطباعة المختلفة، وقد حصل على درع الإبداع من جمهورية مصر العربية في مجال الفن التشكيلي وحصوله على العديد من الشهادات التقديرية وله العديد من المحاضرات الثقافية والقراءات الشعرية في أروقة البيت الثقافي وجمعية الرواد الثقافية المستقلة والاتحاد العام للأدباء والكتاب، واسهاماته في مجال البحوث في المؤتمرات العلمية وما منشور له من الدراسات الجمالية والتنظيرية في مجال النقد الفني فضلا عن مقالاته التي لا حصر لها في الصحف والمجلات.

لقد عرفت الأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي أديبا وشاعرا له مجاميع أدبية وشعرية في هذا الميدان، إذ أن له ما يتجاوز عشرة إصدارات منها أربع إصدارات في مجال الشعر والقصة وإصدارات أخرى منهجية وفكرية ونقدية وقد تم التنويه إلى ذلك بين طيات هذا الكتاب من خلال نماذج من نتاجه الفكري والشعري والأدبي والبصري والنقدي ونماذج من محاضراته على طلبة الدراسات العليا، وبذا وجدت نفسي ملزما باستعراض هذه النماذج في كتاب أعددته عسى أن نقول أن هناك أساتذة من الأكاديميين لهم تشظياتهم الأخرى في حقول النقد والأدب والتشكيل البصري والشعر والسرد القصصي، إذ لا يقف عطائهم بحدود التدريس الجامعي والبحث العلمي.

ومن الله التوفيق

الدكتور

رياض هلال الدليمي



البحوث
التي ألقيت في المؤتمرات



البحوث التي ألقيت في المؤتمرات

العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي الحديث والفكر الفلسفي الجمالي المثالي

بحث ألقي في المؤتمر العلمي العاشر / جامعة بابل/2008

إن هذه الدراسة تهدف إلى تحديد علاقة اتجاهات الرسم التجريدي الحديث بأساليبه المتعددة بالفكر الفلسفي الجمالي المثالي، وطبيعة هذه العلاقة وفقاً للمحاور الأساسية لهذا الفكر الفلسفي جمالياً. وبما أن الفن عموماً وفن الرسم خاصة يشكل لغة معبرة عن مظاهر كل عصر من العصور وأحاسيسه ووجدانه، وما يرافقه من تبدل وتغير في الأعراف والذائقة والنظم والبُنى الفكرية والجمالية عموماً، وهذه الأخرى لا تنفصل بدورها عن التحولات الصناعية والتكنولوجية والاقتصادية والسياسية. .. والفن إبداعي يخترق زمكانيته غالباً. .. وبما أن فن الرسم يعد لغة نوعية تتأثر بمعطيات الميادين الأخرى، وهو فن فاعل يسعى مسعى الفلسفة في عملية البحث والتقصي في منطقة اشتغالاته في عملية التعبير عن أفكار ورؤى ووجدان وتصورات. .. وعلاقة ذلك بمديات الرؤية البصرية ومكوناتها وعناصرها المكانية وما يلازمها على مستوى الذائقة الجمالية بحدود التلقي والنقد الفني. وكما يشير (شيلينغ) (1775 – 1854) م، إلى "أن الفن الحق ليس تعبيراً عن برهة بل تمثلاً للحياة اللامنتهية، حدساً موضوعياً، محض عقلي، فان المطلق كذلك هو موضوع الفن، كما هو موضوع الفلسفة ولكن الفن يمثل المطلق بالفكرة والفلسفة تصور الانعكاس [(1)].

هوامش بحث (العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي الحديث والفكر الفلسفي الجمالي المثالي)

(1) انظر: هويسمان، دني: علم الجمال، ط 4، ت: ظافر الحسن، بيروت – باريس، منشورات عويدات، ب. ت، ص 69.



ويؤكد (شيلينغ) إن النشاط الجمالي هو الأداة المطلقة في الفلسفة، وحجر الزاوية في البناء. وفي حدود هدف هذه الدراسة، انطلق من فرضية إن الفكر الفلسفي الجمالي المثالي له علاقة في توجهات الفن عموماً، وفي فن الرسم خاصة، وتحديداً في اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، من خلال الطروحات الفلسفية الجمالية لأفلاطون. أفلوطين. كانت. شيلينغ. هيجل. شوبنهور.. برجسون. كروتشه. .. وآخرين.

والدراسة الحالية تستقصي طبيعة هذا الفكر الفلسفي جمالياً ومدى علاقته لدى فناني الرسم التجريدي الحديث، واثر ذلك في أساليبهم وتحولاتهم الفكرية والجمالية. . وهل يمثل الرسم التجريدي باتجاهاته الحديثة منافذ حقيقة لهذا الفكر الفلسفي أكثر من أي حركة فنية أخرى. إن الدراسة الحالية تجيب عن ذلك من خلال معالجة المفاهيم الفكرية فلسفياً وتطبيقاتها على المستوى البنائي في السطح التصويري التجريدي الحديث.

وقبل الخوض في فضاءات وطروحات منظري اتجاهات الرسم التجريدي الحديث ورواده فكراً ومعالجات بنائية وعلاقتها بالفكر الفلسفي الجمالي المثالي [*]، أراني ملزماً من ضرورة مس الظاهرة من الخارج كمدخل موضوعي وتاريخي لابد منه.

(*) الفلسفة المثالية .. فلسفة ثنائية، تعتقد بوجود عنصرين في الحياة يتمثلان بالروح والمادة، وهما مختلفان عملاً وطبيعة، وإن وجدا في كيان واحد .. وهي بهذا تختلف عن الفلسفات (الأحادية) التي تعتقد بوجود عنصر واحد، هو المادة فقط أو الروح فقط . وترى الفلسفة المثالية بأن العقل الإنساني عاجز عن بلوغ الحقيقة لأن إدراك الحقيقة المطلقة يحتاج إلى عقل مطلق كامل، ولكن العقل البشري على ما له من تصور ومحدودية، يكشف حقائق ناقصة، وهو دائب في اكتشاف هذه الحقائق في كل المجالات، مع العمل على تحسينها، ولكنه لن يبلغ الكمال المطلق بحكم من تركيبته وطبيعته، فالحقائق التامة للعقل المطلق هي من علم الله تعالى، والفلاسفة المثاليين الملحدين ينظرون إلى العقل البشري على أنه عاجز عن إدراك هذه الحقائق كلها في آنٍ واحد، ولكنه يدركها شيئاً فشيئاً على مر الأزمان .



بدءً لم يقتصر اصطلاح التجريد حكراً على عالم الفن. بل يعد جملة لمفاهيم نظرية ومعالجات إجرائية تطبيقية في كثير من ميادين عالم الاقتصاد والتكنولوجيا والفلسفة والدين والتربية.. لمساهمته الفعالة في عملية الكشف عن النظام العام أو مركز آلية التركيبة الكلية في البُنى الموحدة في إطار ما. وإن محاولات الوصول إلى تجريدٍ ما في تكوينٍ ما، يعني استخلاص ما هو جوهري وبلورة ما يشكل كلية هذا التكوين وحقيقته. وإن إفرازات فن الرسم، تعدّ رموزاً، وهي رموز تجريدية أصلاً، منذ ارتبطت برسومات كهوف التاميرا، وفان دي كوم، وسان بيرت. ممثلة برسوم الإنسان البدائي. وتعد عملية التجريد تعبيراً عن فاعلية الإرادة الإنسانية وحساسية الفنان وقدرته الاحاطية الكلية وانعكاس تنظيراته الفكرية في معالجاته الفيزيائية، وبالمحصلة فهي عملية إبداع – خلق قبل أي شيء آخر- وسمة من سمات عالمنا التكنولوجي المعاصر، فالتجريد أمسى يتحكم في بُنى المدن وتخطيطها وتصميمها. وفي العمارة والنسيج والأثاث.. والميادين الأخرى.

يشير (دورفالييه) إلى حركة الرسم التجريدي وفقاً لتحولات الذائقة الجمالية ومتغيرات الرؤية البصرية وطبيعة المعالجات الفنية فيها، فيؤكد إن الرسم التجريدي يعد ظاهرة معاصرة، بل مرحلة متقدمة من تاريخ الفن. وبروز هذه الظاهرة نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ، أي حركة متصاعدة ودائمة قد أدت في الحقبة الممتدة من النهضة إلى يومنا هذا، إلى تحول في الرؤية الفنية وفي مفهوم اللوحة، وقادت إلى نفي الصوري وأساليبه وتقنياته [2].

ويشير (باونيس) إلى أن الفن التجريدي ظهر نتيجة حتمية لردود الفعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينيات القرن التاسع عشر.. ولا يخفى إن الفن قد نحا

للمزيد مراجعة: الرحيم، احمد: الفلسفة في التربية والحياة، النجف، مطبعة الآداب، 1977، ص 3.

(2) انظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، بيروت، دار المثلث للتصميم، 1981، ص 138.





منحىً تجريديا أوسع في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، والعقد الأول من القرن العشرين[3].

كما تشكل طروحات النقد والتنظير انعطافات حساسة في مسيرة تطور الظاهرة الجمالية، وتحديداً في مسيرة حركة الرسم التجريدي.. وهي طروحات ليست بمنأى عن مخاضات الفكر الفلسفي الجمالي المثالي. عموماً، فـ (أفلاطون) (427 - 347) ق.م، يقف ضد محاكاة الفنون للطبيعة - أي العالم الظاهري - ويؤكد ضرورة المحاكاة الاستبطانية - المستتيرة - التي لا تحاكي ما هو مُحاكى. وإنما تحاكي الأصل - عالم المثل - وبذلك تكون مثل هذه الفنون اقرب منها إلى الحقيقة. و(أرسطو) (384 – 322) ق.م، يبحث دائماً عن المثل الأعلى - الأنموذج - ولا يحاكي الطبيعة كما هي، ويرى " إن الجمال هو من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، فعمل الفنان لا ينحصر في أمدادنا بالنقل الحرفي وإنما في العمل على تغيير في طبيعة الطبيعة "[4].

كما أن (أفلوطين) (204 – 270) م، فرّق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، ويرى إن العمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي، ولكنه يصعّد بنا إلى المبادئ التي قامت عليها الطبيعة[5]. ونقصد بالعمل الفني هنا، الذي يبحث في الفكر والمعرفة المستتيرة. كما أن (هيجل) (1770-1831م)، يشير إلى أن الروح أسمى من الطبيعة. وبما أن الروح فاعلة في العملية الفنية " لذا كان الجمال الفني

---

(3) انظر: باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، 1990، ص 197.

(4) انظر: مهدي، عقيل: الجمالية بين الذوق والفكر، ط 6، بغداد، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، ب. ت، ص 46.

(5) انظر: إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 40.



أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح "[6]. ويرى (هيجل) إنّ العملية الإبداعية لا تكمن قيمتها في الجانب الحرفي أو المحاكاتي للظواهر الخارجية. و(كروتشه) (1866 - 1952م)، هو الآخر يشير إلى " أن الفن في محاكاته للطبيعة يعطيها صفة مثالية أو روحانية ولا ينسخها كما يتبادر إلى الذهن، فترتبط الطبيعة بالأحاسيس والعواطف البشرية " [7].

والرسم التجريدي وفق هذه الأطر الفكرية الفلسفية، يُعد نفياً للتمثيل التصويري، والابتعاد عن النظرة المحاكاتية للأشياء في الطبيعة، وإيجاد صيغ وتقنيات جديدة في معالجات اللون والشكل والمنظور.

وتوافقاً مع الاتساق الموضوعي والتاريخي لمادة هذه الدراسة. . فإن اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، إنما تتمثل بجماعة (الفارس الأزرق Blue Rider)، التي يعدّ كل من (كاندنسكي) و(كلي) و(كوبكا) و(بيكابيا) مركز فاعلية هذه الجماعة، ثم جماعة (الاسلوب Destigl) ممثلة بنتاجات وطروحات (فان ديسبرج) و(موندريان)، التي سعت إلى تطهير النماذج من الأشكال الطبيعية، والوصول بالشكل إلى أبعاد رياضية، و(مذهب الأولية التجريدية Elementarism)، وهو اصطلاح ابتدعه الفنان الهولندي (فان ديسبرج) الذي وظفت معالجاته في مجال الرسم إلى ميدان العمارة لتحريك السطوح الهندسية، و(مذهب الرايونزم Rayonism)، ويؤكد هذا المذهب الربط بين الزمان والمكان لإيجاد البعد الرابع من خلال أشعة لونية على هيأة خطوط من الألوان المتوازية أو المتقاطعة، وهي من إبداعات الرسام الروسي (ميثيل لارنوف)، ثم اتجاه (التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism) إذ أطلق المصطلح (الفريد أج بار) عام 1929 في معرض حديثه عن (كاندنسكي)، أما (الفن البصري Optical Art)، وهو حركة شاعت في

(6) انظر: كروتشه، بندتو : المجمل في فلسفة الفن، ط 1، ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي بمصر، 1947، ص 6.

(7) المصدر السابق، ص 79.





أمريكا، تصرّ على اللاموضوعية، وتبحث عن الطاقات البصرية الكامنة في الأشكال والخطوط والنقط، لابتكار منظور وهمي يخفي قوى مخادعة لإمكانات العين الفيزيائية (8، 9، 10).

إنّ المعالجات البنائية والطروحات الفكرية لاتجاهات الرسم التجريدي الحديث، قد تبلورت بأشكال أكثر سعة وتطبيقاً في فنون أخرى، مثل التصميم والعمارة والنجارة... من خلال معالجات مدرسة الباوهاوس (*).

---

(8) انظر :الشال، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية، ط 1، الرياض، عمادة شؤون المكتبات مطابع جامعة الملك سعود، 1984، ص 271.

(9) انظر :الخزاعي، عبد السادة عبد الصاحب : الرسم التجريدي بين النظرة الإسلامية والرؤية المعاصرة، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1997، ص ص 144 – 145.

(10) انظر :حسن، محمد : مذاهب الفن المعاصر، بيروت، دار الفكر العربي، ب. ت، ص 300.

(*) الباوهاوس (Buahose) : مدرسة أسسها (والتر جروبيوس Grobius) عام 1919، في مدينة (فيمار) أثارت اهتماماً كبيراً في العالم الغربي وردود فعل عنيفة في الأوساط السياسية الألمانية، فاضطرت نتيجة لذلك الانتقال إلى (دوسو) عام 1925، ثم إلى (برلين) عام 1932، إذ أغلقت أبوابها نهائيا في عام 1933، على يد السلطة النازية لتنتشر في بلدان وبقاع أخرى. وتعني الباوهاوس حرفياً (بيت البناء) ولم تكن أهداف هذه المدرسة ببعيدةعن أهداف(جماعة الاسلوب Destigl) في هولندا أو البنائية في روسيا أو ما كان يسعى إليه (لوكوربوزيه) في فرنسا، ونتاجات هذه المدرسة وليدة نشاط مشترك من رسامين ونحاتين ومعماريين في مجال الفنون التطبيقية الذين يسعون إلى توظيف الفنون ضمن العمارة ووضع تقابل أساسي بين مبادئ الفن التجريدي ومبادئ الإنتاج الكمي، ومن أساتذة هذه المدرسة (والتر جروبيوس) و(كلي) و(كاندنسكي) وآخرون. انظر : أمهز، محمود : الفن الأوروبي الحديث، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، ب. ت، ص 153.



لعلّ من المحاور الأساسية التي تعد مرجعاً ينطلق منه اغلب فناني اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، إنما يكمن بانعكاس التأثير الروحي [**]، وأحيانا يمتزج هذا بالديني، ليظهر ذلك جلياً من خلال طروحاتهم الفكرية ونتاجاتهم الفنية. ويرى كل من (مولر) و(ايلفر) إن لـ(كاندنسكي) مواقفه الفكرية، وتتجلى في كتاباته حول (الروحي)، وانه قد آمن " إنه على عتبة عصر روحاني جديد وانه من خلال التعبير عن مشاعره الداخلية وحسب، يستطيع الفنان أن ينقل فهمه لهذا الواقع الروحاني الجديد " [11].

فـ(كاندنسكي) " ولكونه مسيحياً روسياً أرثوذوكسياً ذو قناعة دينية راسخة، آمن (كاندنسكي) مثل العديد من أبناء جيله بالحاجة إلى انبعاث روحي في الغرب الذي سيطرت عليه النزعة المادية، وذهب أبعد من ذلك، كما هو الحال مع (موندريان) و(برانكوسي)، في اعتقاده، بأن في الإمكان تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الأديان الشرقية التي تقبلت التمازج المادي والروحي " [12].

وكذلك الحال مع (مالفيش) من خلال الانعكاس الروحي في تجربته مع فن الرسم تحت تأثيرات الديانة المسيحية. ويؤكد هذا الاتجاه عند رسامين تجريديين آخرين مثل (مولر) و(ايلفر)، إذ يقولان " هناك في الواقع نكهة شرقية نستشفها في أعمال كلاين مونرويل وكيلفورد دستيل وروثكو ومارك توبي في الأخص[***] " [13].

(**) الروحية : نظرية سيطرة الروح على الطبيعة ، ولا يعترف أصحابها إلاّ بجوهر الروح ، أما الجسم فيعدونه نتاجاً لهذا الجوهر أو حقلاً لفاعليته . انظر : خورشيد ، أحمد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب. ت ، ص 149 .

(11) انظر :مولر ، جي ، أي وفرانك ايلفر : مائة عام من الرسم الحديث ، ت: فخري خليل ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، مطابع دار الحرية ، 1988 ، ص 140 .

(12) باونيس ، آلان : الفن الأوروبي الحديث ، ص ص 203 – 204 .

وعلى صعيد الفكر الفلسفي الجمالي المثالي، نرى إنّ (أفلاطون) يصعّد من عالم الروح إلى ما هو فكري. . مثالي. . فوق ما هو مادي متغير وزائل، وفوق ما يحاكي هذا المادي نفسه. . فالروح مستقرها الجواهر الأزلية. . وان فلسفة (باركلي) سميت بالمذهب اللامادي، فهي تبدأ بالروح والعقل، وهي فلسفة تنظر إلى الإنسان وفقاً لمرجعيات موقف الدين المسيحي. ويرى (كانت) (1724 - 1804) م، إنّ " العبقرية صفة مخلوقة في الروح من خلالها تقوم الطبيعة بوضع قوانين وقواعد الفن "، وإنّ النتاج الفني الصحيح، هو نتاج للعبقرية، أما الفن بذاته فيمكن إيجاده من خلال العبقرية فقط [14]. وإنّ الجمال لدى (هيجل)، هو الفكرة في تحققها الحسي، والجمال هو ما يصدر عن الروح وتصوراتها. . وإن القيمة الفنية، ما هي إلاّ نتاج الروح الإنسانية. .. وإن النتاجات مستمدة من روح المطلق.

ويعدّ (كروتشه) الروح المطلق، هي الوجود الحقيقي الوحيد، وليس الوجود الطبيعي إلاّ تركيبة من تأليف العقل، وهي ليست شيئاً مفارقاً للخبرة. فالروح هي

(***) إنّ هؤلاء الفنانين، بعض من كم من فناني (رسم الفعل)، ويمثل هذا التوجه أستاذ التجريدية الغنائية في الولايات المتحدة (جاكسون بولوك)، ومن فناني (رسم الفعل) أيضاً، (كوننغ ودبليو تاملن وفيليب غاستون وأدولف غوتليب وهيلين فرانكنشال، وآخرون)، بلوروا مدرسة حية للرسم بأصالتها في أميركا، على الرغم من تأثرها بالحضارة الأوروبية وبالآسيوية أحياناً. انظر: مولر، جي، أي وفرانك ايلغر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، ب. ت، ص 154.

(13) المصدر نفسه، ص 154.

(14) انظر: اوفسيانيكوف. م، وز. سميرانوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية، ت: باسم السقا، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 578.



العالم، وتأريخ الروح هو تاريخ الخبرة البشرية، وان الفلسفة بنظره هي علم الروح[15].

وليس خافياً، إن الفكر يقود ماهية الرسم التجريدي لدى رواد هذه الاتجاهات، فـ(كاندنسكي) يعد منظراً، وكذلك (موندريان) و(مالفيش) و(كلي) و(ميرو)، كما أن أعمالهم الفنية تُعدّ مضامين لا صورية لا تمثيلية لشعور وأحاسيس من التجارب العاطفية، وهي تمثل أصلاً انعكاساً لتنظيراتهم الفكرية والجمالية.

والفلسفة المثالية تمنح هي الأخرى أولويات الفكر على المادة، إذ يجمع فلاسفة المثالية على أن الأفكار تسبق المحسوسات التي تطابقها، وإن المعاني الكلية تسبق الجزئيات، فـ(أفلاطون) يرى إن الشيء الرائع لا يوجد في عالمنا الأرضي، بل يوجد في عالم الأفكار. عالم المثل. العالم الأولي اللامتغير. إنه لا يولد ولا ينقرض ولا يزيد ولا ينقص، بل هو رائع دائماً، وفي جميع الحالات[16]. كما أن الفكر يُعد أقرب منه إلى عالم الحقيقة - بل هو الموصل لهذا العالم وذلك عن طريق الفلسفة - انه الصعود أو التسامي فوق الفلسفة نفسها إلى ما هو روحي. كذلك هو الحال مع (كانت)، فقد ربط بين المفاهيم والإحساسات. ويرى (هيجل) إن الفن الحق، هو الفن الذي يتمثل فيه الانسجام والاتساق. وإن الفن نوع من أنواع معرفة الفكرة المطلقة أو الحقيقة الإلهية[17].

وان (شوبنهور) (1788 - 1860) م، يرى إن الأعمال الفنية عموماً تعبر عن فكرة مثالية، إذ لابد لكل عمل فني أن تسبقه كذلك إرادة، وتعمل الإرادة على

---

(15) انظر :ديورانت، ول : قصة الفلسفة، ت: أحمد الشيباني، بيروت، منشورات مكتبة المعارف، ب. ت، ص 578.

(16) اوفسيانيكوف. م، وز. سميرانوفا : المصدر السابق، ص 21.

(17) هويسمان، دني : المصدر السابق، ص 190.





التمثيل للأشياء أشكالها وصورها المحسوسة طبقاً للفكرة المعينة، والفكرة لدى (شوبنهور) مثال، والتجريد أقرب منه إلى عالم الموسيقى، وهذا العالم لا توجد بينه وبين جميع الظواهر صلة، إنه عالم مجرد، و(كروتشه) يربط بين الروح والفكر، فقد ذكر " إن الروح التي تتبدى فقط من خلال الإنسان هي فعالية وحيوية بالدرجة الأولى، غير أن هذه الفعالية تكون عشوائية إن لم يغنها الفكر ويوجهها"[18].

أما على مستوى التنظير وانعكاساته تجريبياً في اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، فنلحظ إن أعمال (موندريان) و(غوردن) و(هيرين) و(بيل) و(بن نكلسون) وآخرين، إنما يمارسون نظاماً هندسياً صارماً، معتمدين الجانب العقلي، فـ(موندريان) ومن خلال رؤياه هذه، يصل إلى جوهر الأشياء إلى القانون الكامن وراءها. وبالمحصلة فهو يزيد ويوضح الصفة المراد التعبير عنها، وينقص أو يحذف الصفات غير الأساسية، وصولاً إلى ماهية الشيء المعبر عنه. ويزيد (هربرت ريد) إن اسلوب (موندريان) هو " نتيجة لتطور منطقي منهجي، وانعكاس لوحدة داخلية كل ذلك مضافاً لبحثه الدؤوب عن معادلة تشكيلية لحقيقة عالمية، جعل (موندريان) إحدى القوى المهيمنة في الفن"[19]. وهنا (موندريان)، يؤكد السمة العقلانية تحت تأثير تكعيبية (بابلو بيكاسو) و(جورج براك)، وفي أعماله هذه، يبدو نقيضاً لمعالجات (كاندنسكي) التي ينحو منحى عاطفياً، فـ(موندريان) اعتمد النظم والأنساق من الأضداد في تجريداته، التي تعدّ رياضيات تشكيلية كما يسميها بعض النقاد، إذ يقول (أمهز): " بيد أن تحقيق الصورة المطلقة المبنية بناءً عقلانياً بعيداً عن أي تأثر عاطفي، لم يتم إلاّ مع الهولندي - بيت موندريان - الذي وصل في بادئ الأمر في اختزال البُنى التأليفية لدى التكعيبية وعمد بعد ذلك إلى تقسيم اللوحة إلى مسافات صغيرة مستطيلة أو مربعة ليصل مع بداية العشرينيات إلى

---

(18) كروتشه، بندتو: المصدر السابق، ص 80.

(19) أمهز، محمود: المصدر السابق، ص 148.



اكتشاف الشكل المصور في اكبر تبسيط واكبر وحدة له معبراً عن إمكانية الفنان التأملية وعن مفهومه الخاص للكون " [20].

يرى (أفلاطون) إن المحسوسات ناقصة، وماهيتها أو علتها كاملة في العقل، ومن ثم فإن هذه الماهيات معقولات صرفة. . وإن الماهيات جميعاً حاصلة في العقل عن موجودات مجردة، لأن المجردات لا تتعلق بالمادة، ويرى في الأشكال الهندسية النظام والثبات، وهي أقرب منها إلى عالم المعقولات منها الى عالم المحسوسات. . إنها تجريدات. . تقترب إلى عالم المثل. ويرى (أفلوطين) في بحثه عن الجمال ومرجعياته الفعلية " إنّ على الفنان أن يرجع إلى عالم المعقولات ليتصور مثال الجمال " [21]. كما يرى (أرسطو)، إن الجمال يكمن في التنسيق البنائي، وهو يرتبط بالفاعلية الإنسانية. . وإن الفن ما هو إلاّ بعض ملكه إنتاجية يوجهها العقل.

إنّ (موندريان) يسعى سعياً حثيثاً من خلال تنظيراته إلى خلق جمال صاف. . جوهري.. أزلي. . محولاً انطباعاته ورؤياه إلى علاقات من الخطوط والأشكال والألوان الصافية وفق منهج عقلي مدروس، متجاوزا التفصيلي بذلك إلى ما هو شمولي خالص، وهو بهذا يقترب من الفلسفة الأفلاطونية – الافلوطينية، والفلسفة الجمالية لدى كل من (كانت) و(شوبنهور). . إذ يرى (كانت)، إن العملية الإبداعية عملية تحليل عقلي استطيقي، وهي ترجع أساساً إلى الذات المبدعة، وان التذوق الجمالي، هو بالضرورة خال من شوائب النفع المادي أو اللذة البايولوجية، فهو لذة تأملية صوفية. ويشير (شوبنهور) إلى أن التجربة الجمالية التي من خلالها يخلص الإنسان من إرادته، إنما تتوقف على الجانب الموضوعي المتعلق بالمثل الأفلاطونية، وبلوغ المثال لا يتحقق إلاّ عندما تتحول الذات إلى (ذات عارفة خالصة) مجردة من الإرادة، فهنا يصبح الموضوع الجمالي صورة خالصة أو مثالاً، وتمسي الذات العارفة

---

(20) المصدر السابق، ص 146 .

(21) انظر :كامل فؤاد، وجلال العشري : الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1963، ص 58 .



إلى ذات مجردة.. مرآة للموضوع أو المثال. خالية من كل ألم، وعالية على الزمان نفسه [22].

إن (كازيمير مالفيش) قد صعّد من أشكاله وألوانه باقتصاد محترف لتسمو في عالم خالص، شأنه بذلك شأن (موندريان). تقوده بذلك نظرة صوفية في تجاربه الفنية التي سميت بـ(الفوقية)، فيصل بذلك إلى الشكل الخالص الذي تكمن قيمته من خلاله قبل أي شيء آخر. إنّ أعمالاً كهذه لا تقتصر مجالاتها على الحسي المرئي، وإنما تنفذ إلى الشمولي والكلي، وكأن الفنان بذلك يسعى فلسفياً، فهو أقرب منه إلى عالم الفيلسوف في الوصول إلى الحقيقة. وكذلك هي أعمال (شونميكرز)، فهي تقترن من خلال معالجاته الهندسية بقوى كونية، وفي هذا التواصل نفسه، تبحث أعمال (دولوني) عن الكوني.

مع أن (موندريان) و(مالفيش) و(شونميكرز) وآخرون، قد انتهجوا منهجاً عقلياً صارماً في أعمالهم الفنية، فهذا لا يعني إلغاء الخيال والعاطفة. وإنما عدم الإفراط فيهما من خلال اكتساب هذا الانفعال شرطه الجمالي، و(كروتشه) يرى إن عملية التعبير الفني تتم من خلال تأمل الانفعال نفسه حدسياً. و(موندريان)، والذين يعملون على منواله، إنما يصلون إلى هذا الصفاء الكامل ليس من خلال ما هو عقلي فقط، فلابد من خيال يمنح تلك الرؤى الشاعرية والحساسية الجمالية قوة التعبير فيها، أي لابد من تلاقي العقلي بالخيالي. التنظيري بالحدسي. و(كانت) يرى إن إنتاج الرائع الممثل فوق ما هو جميل أرضي. إنما ينتج من خلال تلاقح نقيضين، هما العقل والمخيلة. ويغدو العمل الفني. شكلاً.. سطحاً. لوناً. خطاً. غاية بحد ذاته، من خلال رسالته الاتصالية أو الاسترسالية على مستوى الذائقة الجمالية لأنه تعبيراً عن ضرورات داخلية، وهو بهذا لغة تعبيرية أقرب منها إلى حركة الروحي. وإن الأعمال التجريدية هي أعمال فنية خالصة، تكمن قيمتها في

---

(22) انظر :عباس، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987، ص 160.



نفسها ككيانات جمالية مستقلة. . ويرى (كانت) إنّ الجمال هو تكامل الشيء عن طريق الشكل، إذ يصبح من الممكن فهم هذا الجمال دون تصور لهدف محدد، والرائع هو ما يعجبنا دون فهم كموضوع للتأمل الضروري. . والرائع هو ما يعجب الآخرين بشكله المحدد دون أن يكون لأحد مصلحة في هذا، عبر ارتقاء المجال الجمالي عن المجال الأخلاقي. و(كروتشه) يرى إن علم الجمال هو علم لغويات، لأنه العلم الذي تتصرف غاياته إلى وسائل التعبير. ويمنح النتاج الفني سمه الاستقلالية، ويبعده عن المنفعة العملية والجوانب الأخلاقية.

كما أن الأعمال التجريدية ممثلة باتجاهات الرسم التجريدي الحديث، وفقاً لهذا التوجه، قد تكون مرجعياتها روحية (دينية صرفة أحياناً)، أو تأملية جمالية لتفضي إلى حالة من الصوفية[*]، والتي تأخذ معاني مغايرة لدلالاتها في الهامش، ومن خلال الحدس تتجاوز مديات العمل الحسي إلى اللامرئي. . الاستبطاني، ومثال على هذا الاندماج الصوفي جمالياً، نرى مقدار توحّد (بول كلي) مع اللون. . فهو يقول في هذا الصدد " أذهلني اللون، الذي لم أكن بعدها بحاجة إلى متابعته، بعد أن علمت بأنه قد تمسك بي والى الأبد، وهذه أهمية هذه اللحظة المباركة. . أنا واللون واحد. . أنا رسام" [23]. وإنّ (كاندنسكي) " يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقاً من العالم المادي الذي نعرفه"[24].

(*) الصوفية : مذهب يقر بأن الحقيقة النهائية تبلغ عن طريق الحدس، وان المعرفة المباشرة بالله أو الحقيقة الروحية يمكن أن تتم عن طريق التأمل أو الرؤيا أو الشعور الباطني وبطريقة تختلف عن الإدراك الحسي واصطناع التفكير المنطقي .انظر : لجنة من العلماء الأكاديميين السوفييت، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كريم، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980، ص 146 .

(23) انظر :ريد ،هربرت : الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989، ص 101 .

(24) باونيس، ألان : المصدر السابق، ص 253 .



إنّ هذه الوحدة الصوفية، إنما هي إنضاج من خلال آلية الحدس، ونرى (فورنغر) يحاول قلب المفاهيم الجمالية منطلقاً لا من - الشيء - بل من الذات ليتناول الشكل من الداخل كفاية، بدلاً من النظر إليه من الخارج كنتيجة لذلك، فهو يعيد النظر في مجمل تاريخ الفن، ويرى التجريد قطباً مقابلاً للصوري، مناظراً له ومبرراً كفن، مشدوداً على الدلالة الداخلية للشكل، ومعتبراً ثانوياً قراءة ما يمثله، واستناداً - لهذا المفهوم الجمالي - يصبح الفن محاولة للتعبير عن العاطفة الأكثر شمولاً بين الإنسان والعالم الخارجي" [25].

إنّ (أفلاطون) يؤكد المنحى الحدسي - الاستبطاني، ودوره في الوصول إلى الحقيقة الأكثر عمقاً وكشفاً من الرؤية الحسية إلى العالم الخارجي والتوحد بتلك الحقيقة. و(أفلوطين) " يرد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهي إلى نظرية أقرب إلى التصوف، ويوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال، والذي يصوّر فوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبث بها " [26]. ويشير (برجسون) (1859 - 1941) م، من خلال الرؤية الحدسية نعرف الشيء معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه. و(كروتشه) ينظر إلى الحدس على أنه " الرؤيا أو التأمل أو الخيال، والتمثل والتصور، وما إلى ذلك، فتلك مترادفات تتردد باستمرار إذ نتحدث عن الفن، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد إن الفن رؤيا أو حدس " [27]. ويصل (كروتشه) إلى أن "ثمة علاقة

---

(25) أمهز، محمود: المصدر السابق، ص ص 142 – 143.

(26) انظر: مطر، أميرة حلمي: في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974، ص 104.

(27) كروتشه، بندتو: المصدر السابق، ص 24.

صوفية أو شبه صوفية بين الخير والجمال "[28]، والخير ليس طريقاً موصلاً إلى الحقيقة. . إنه يمسي حقيقة محضة.

لقد وظّف رسامو التجريدية - الغنائية - توظيفاً يتحد مع نسيجية كيان العمل الفني، بما يسهم بتصعيد القيمة الجمالية والعاطفية فيه، فكانوا اقرب منهم إلى عالم الشعر والموسيقى لأنهم اقرب إلى عالم الروح وعملية التعبير عنها. . مما يتطلب تجاوز المكانية المحددة وحسيتها في فن الرسم، وتحميله بكل ما هو زمني. . لا مرئي. جوهري. . لا متناه. مطلق. . و(كاندنسكي) لا ينفي تأثيرات موسيقى (فاغنر) في رسوماته، فيشير (ميكل سادلر) إلى " أن كاندنسكي يرسم أنغاماً. . وقد حجّم الحواجز الفاصلة بين الموسيقى والتصوير. . "[29]. كما ينوّه (هربرت ريد) إلى " فن بول كلي. . انه فن الفنتزة البحت. . وإذا ما اعترض علينا احد بكون الفنتزة صنف أدبي، إذن فهو فن أدبي. . وهو غير خجل من كونه فناً أدبياً. .. وإن فنه عالم من الموسيقى "[30].

ويرى (أفلاطون) "إنّ الشعر اقرب إلى الفلسفة لأنه يصور الحقائق الكلية"[31]. أما (هيجل) فيقرن الشعر بالرومانسية وأثرهما في الحياة الروحية كما يسميها هو، إذ "تمتلك الرومانسية مصادر الجمال الأكثر حرية، حيث يعد الشعر

---

(28) انظر :ابراهيم، زكريا : مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ب. ت، ص 113.

(29) انظر :نيوماير، سارة : قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ب. ت، ص 150.

(30) انظر :ريد، هربرت : حاضر الفن، ت: سمير علي، بغداد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، دار الحرية للطباعة، 1983، ص ص 98 – 99.

(31) الشال، عبد الغني النبوي : المصدر السابق، ص 90.



أول الفنون المعبرة عن الفن الرومانسي" [32]. ويعد (هيجل) الموسيقى ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانسي فتمثل خطوة " أعلى من التصور في التجريد والمثالية والتعبير عن الذاتية لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر، والنفس في الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً بل تتأمل حركتها الباطنة وتمهد الموسيقى إلى الانتقال الأعلى للفنون في التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز ومعنى، ولذلك فإن مادة الشعر هي الخيال والفكر وعندما يبلغ أعلى مراحل تطوره فانه يتجه للاستغناء عن أي واقعية حسية " [33].

ويقسّم (شوبنهور) الفنون بادئاً بالعمارة والنحت فالتصوير، وينتهي بالشعر، فالموسيقى التي تفوق كل الفنون، فالشعر هو فن يثير الخيال بواسطة اللغة، وهو يحول المُثل إلى مدركات للحدس، فرؤية الشاعر تختلف عن رؤية المؤرخ لأنه يجرد الأشياء من علاقاتها الزمانية والمكانية فيكون الشعر أقرب إلى الفلسفة من التاريخ كما قال (أرسطو). أما الموسيقى فتقف على حدة، إنها تتوج على كل الفنون عند (شوبنهور) لأنها لا تكتفي بفكرة أفلاطونية واحدة تتجسد فيها الإرادة نفسها، إنها تعبر عن الإرادة جوهر الكون، وحقيقة الموسيقى في فلسفة (شوبنهور) إنها لا تحاكي قوانين الوجود، فهي تمتلك قوة الفنون للتسامي فوق نزاع الإرادات، وهي تختلف عن الفنون الأخرى لأنها تؤثر في مشاعرنا تأثيراً مباشراً [34]. ويرى (كروتشه) إنّ الانفعال يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف

---

(32) انظر :هيجل : الفن الرومانسي، ت: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، 1979، ص 55 .

(33) انظر : مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر، المصدر السابق، ص 166 .

(34) انظر :مطر، أميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1976، ص 37 .



الشعر بأنه انفعال ولا صورة، ولا مجموع الاثنين معاً، بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو حدس غنائي أو حدس خالص[35].

فالحدس إذن لغة تعبيرية، ينضّج من خلالها الرسامون التجريديون نتاجات تجاربهم الفنية، ويعلّق (ريد) إلى أن فن (بول كلي) يملك رؤى لغة حدسية فيقول " إن فن بول كلي فن ميتافيزيقي وهو يتطلب فلسفة للظواهر والحقيقة، وهو ينكر الحقيقة أو ينكر كفاية المدركات العادية، إن رؤية العين رؤية ذاتية متعسفة ومحدودة، إنها رؤية موجهة إلى الخارج، أما الداخل، فهو عالم آخر أكثر روعة ولابد من اكتشافه.. إن عين الفنان مركزة على قلمه. والقلم يتحرك، أما الخطوط فتغرق في الأحلام " [36]. وهذا يعدّ إيغالاً بثراء غنائي نحو الداخل، وبحثاً في الماهية، واستقصاءً عن القانون الأسمى. اختراقاً للحقيقي. برؤية عميقة شفافة. رؤية حدسية تعبيرية. أولية. بدائية، تمتاز برهافة الإحساس وسريته وطلاقته ومرونته. كما يرى (أفلاطون) إنه من خلال الحدس يُحاكي الفنان الذوات والأشياء على النحو الذي ينبغي أن تكون عليه، ومعنى هذا إن الفنان يتحرّى النماذج الكاملة أو التصورات المثالية التي لا تقع تحت بصره في الواقع.

إنّ (كاندنسكي) و(بول كلي) و(ميرو) و(بولوك) وآخرين، إنما يخففون من حدة العقلي المنضبط والصارم في العملية الفنية ويفتحون الباب مشرعاً أمام اللاشعور، ليطلقوا بذلك عنان أخيلتهم مع ما هو إرادي وعقلي وشعوري. وبذلك مزجوا بين العقلي والخيالي، بعكس نتاجات (موندريان) و(مالفيش) وآخرين، التي تصعّد من العقلي على الخيالي في تجاربهم وممارساتهم الفنية، ولا يخفى إن (كانت) يشير إلى أن الرائع هو من معطيات العقلي والخيالي معاً " وهكذا فإن المحاكمة الجمالية في رأي (كانت) لا تنبع من العقل كالقدرة على الفهم، ولا من

---

(35) انظر :مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال .. نشأتها وتطورها، ط1، القاهرة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1984، ص 179.

(36) انظر : ريد، هربرت : معنى الفن، المصدر السابق، ص 251.





التأمل الحسي وأشكاله المتنوعة، بل تتبع فقط من المشاركة الحرة بمن العقل وقوه التخيّل"[37].

إنّ أعمال (كاندنسكي) و(كلي) و(ميرو) خاصة، وأعمال فنية تجريدية أخرى مبدعة، تمتاز بالغنائية والشاعرية وروح الانفعال. وامتلاكها روح (الذاتي - الكلي) الخلاق. بما يمنحها ديمومتها. ديمومة نحو اختراق الزمكانية.. ويقول (بيكاسو) حول فن (بول كلي) وتحديداً حول تخطيطاته " انه حركة لا نهاية لها.. فالنقطة فيه تلاءم كل شيء والحركة ساكنة، لا نهائية خفيفة ومطلقه "[38].

وحول الديمومة في أعمال (بول كلي)، يقول (ريد) " لم يكن تأثير – كلي - سطحياً، فقد تغلل في مصادر الوحي ولا يزال تأثيره حياً، انه كالخمرة في قلب ثقافتنا "[39].

إنّ أعمال (كلي) و(ميرو) هي نتاجات فنية فيها الكثير من تلقائية الأطفال، وهي بذلك أقرب إلى اللعب الحر، وبهذا تلتقي مع الطروحات الفلسفية لـ(شيللر) (1759 - 1805) م، ويشير (كاندنسكي) ملمحاً إلى مفهوم الديمومة في العمل الفني بالإشارة إلى أن " الفن الأرفع ليس مجرد صدى أو مرآة لزمنه، بل انه فوق ذلك، يمتلك قوة النبوءة، والتي تمدّ بُعداً وعمقاً إلى المستقبل "[40]. وتؤكد (سارة نيوماير) إنّ رسومات (كاندنسكي) "تنطوي على قدر أكبر من القوة

---

(37) اوفسيانيكوف . م ، وز. سميرانوفا : المصدر السابق ، ص 255 .

(38) ريد ، هربرت : الموجز في الرسم الحديث ، المصدر السابق ، ص 104 .

(39) المصدر السابق ، ص 140 .

(40) انظر :كاندنسكي : كاندنسكي بقلمه (مقال) ، ت: عدنان المبارك ، مجلة آفاق عربية ، ع 2 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1981 ، ص 99 .



الديناميـة " [41]. إن هـذه القـوة الديناميـة تمثـل ديمومـة في العمـل الفنـي وسـر اختراقـه الزمكاني.

إن اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، إنما تعتمد لغة الحدس، وإن كلاً من الموسيقى والشعر قد تم توظيفهما بشكل مكثّف في اتجاهات الرسم التجريدي الحديث، الذي يعدّ أصلاً لغة أحاسيس ومشاعر بتعبير حدسي غنائي خالص، ويعد محوراً أساسياً لديمومة تعني التجدد والاختراق لمقولتي الزمان والمكان. . ويرى (شيلينغ) " إن هناك في أعماق الأنا نشاطاً يتمتع ولا يتمتع بالوعي، لا واعٍ كالطبيعة وواعٍ كالفكر. . انه النشاط الجمالي، الأداة المطلقة في الفلسفة، حجر الزاوية في البناء " [42]. و(برجسون) يشير إلى أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس، لا يمكن إدراكها على الإطلاق. . إنها ذاتنا المستمرة في الزمان، وهـذا الزمان ندركه بالحدس الباطني لشيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد، أو هو ديمومة، وإن الفنان ينفرد بطريقة للرؤية يدرك بها ما هو فريد في الأشياء[43].

ويمكنني الإشارة إلى أن نتاجات الرسم التجريدي الحديث، تعد أشكالاً صافية. . تبحث عن الحقيقة. . كما هو لدى (مالفيش) و(كوبكا) و(دولوني)... والرسم هنا يحمل طاقة عاطفية غنائية تعبيرية بمضامينها الشاعرية التي تقوم على اساس من التجربة الإنسانية، بفعل التعبير عن الإحساس والشعور كما هو عند (كاندنسكي) خاصة، وان هناك تياراً في مجال الرسم التجريدي الحديث، يعدّ الرسم بلورة للرؤية بمنطق عقلي صارم، يبحث هو الآخر عن الحقيقة، كما هو الحال مع (موندريان). . انه فن أمسى يقوده الفكري. . الرؤيوي. . الروحي. . خلال آلية الحدس الموصل إلى المطلق. . الحقيقة التي تتمثل بالزمان تارة وبالعقلي تارة

(41) انظر : نيوماير، سارة : المصدر السابق، ص 150 .

(42) انظر : هويسمان، دني : المصدر السابق، ص 68 .

(43) مطر، أميرة حلمي : في فلسفة الفن من أفلاطون إلى سارتر، المصدر السابق، 174 .



أخرى. . أو بالكوني. . الخالص. . في عالم مثالي ميتافيزيقي، وهذا يذكرنا بمقولة (دوفرين) الذي يرى الفن التجريدي، يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً بمثابة الحقيقة أو المبدأ أو الفكرة. . أو بطروحات (فورنغر) الذي يرى إن المفهوم الجمالي لدى التجريديين محاولة للتعبير عن العلاقة الأكثر شمولاً بين الإنسان والعالم الخارجي. ويقول (ديورانت) في هذا الصدد " لذلك يقاس نجاح الفن بنسبة ما يقدمه من المثال الأفلاطوني للشيء، أو الصفة العامة للنوع الذي ينتمي له ذلك الشيء الذي رسمت صورته، لذلك يجب على الفنان، أن لا يقتصر همه على إجادة الصورة الفوتوغرافية من حيث الدقة الفوتوغرافية " (44).

إنّ فلسفة الفن عند (أفلاطون) تؤكد فكرة التسامي ذاتها " إذ لا يمنح الجمال مطلقاً على مستوى الحياة. . فهو معدوم على هذه الأرض، وموجود فوق العالم أو ما وراءه " (45). وبهذا يمسي ذا طبيعة مثالية ميتافيزيقية، تعنى بالروح الموصلة إلى المطلق، ويصل (كانت) إلى نتيجة مفادها إن " الرائع هو رمز الخير الأخلاقي " (46). ويقول (هيجل) " إذا كان الفن يبلغ هدفه الأسمى عندما يعبّر بمشاركة الدين والحياة عن الألوهي، يجعله واعياً عن مصالح الانشاء الأكثر عمقاً، وعن حقائق الفكر الأكثر رحابة " (47).

ويؤكد (شيلينغ) هذا المنحى نفسه، فيقول " إن الفن الحق ليس تعبيراً عن برهة، بل تمثيلاً للحياة اللامنتهية، حدساً موضوعياً محض عقلي، فإن المطلق كذلك هو موضوع الفن كما هو موضوع الفلسفة، ولكن الفن يمثل المطلق

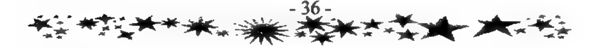
---

(44) انظر : ديورانت، ول : المصدر السابق، ص 433.

(45) انظر :كرم، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية، ط 3، بيروت، دار القلم للطباعة والنشر، ب. ت، ص 81.

(46) اوفسيانيكوف . م، وز. سميرانوفا : المصدر السابق، ص 262.

(47) هويسمان، دني : المصدر السابق، ص 71.



بالفكرة، والفلسفة تصوره في الانعكاس " [48]. ويرى (شيلينغ) في باب آخر، إن الشكل الفني أعلى من العلم، ويرى إن الشكل تعبير عن " الشيء اللامتناهي في المتناهي " [49]. واتجاهات الرسم التجريدي الحديث، إنما تبحث عن هذا الجمال الماورائي بشكله اللامتناهي، يقودها بذلك الفكري والروحي، وتستقصي الأخرى منها التجريبي الشكلي الجمالي المحض في تجربة شبه صوفية، تنغمس وتتحرر باللون والشكل وتقنياتهما معاً فوق السطح التصويري.

من خلال ما تقدم، يمكنني أن أوجز كماً من المؤشرات التي تشكل معطيات في هذه الدراسة، ومنها أن هناك علاقة وثيقة بين الفكر الفلسفي الجمالي المثالي واتجاهات الرسم التجريدي الحديث، مما يؤكد صحة فرضية هذه الدراسة، وإنّ التجريد يُعنى بجوهر الأشياء، ويرتبط مع تطور الوعي البشري، وان كانت بداياته تجريدية، وان اتجاهات الرسم التجريدي الحديث تنأى بعيداً عن رسم الأشكال الطبيعية، وعدم محاكاتها محاكاة تقليدية، وإنما هي معنية برؤى وأساليب بصرية مغايرة لهذه المحاكاة السطحية، وان هذه الاتجاهات اقرب منها إلى عالم الروح.. وبما أن الروح أسمى من الطبيعة.. فالرسم التجريدي اختراقي لكل ما هو طبيعي إلى ما هو مثالي.. ومعني بخلق فن لا صوري.. إبداعي.. يتطلب استنباط رؤى وأساليب ومعالجات مبتكرة، وان الكثير من نتاجات هذا الفن تم توظيفها في فنوق أخرى، مثل فن العمارة والتصميم، وان تأثير الجانب الروحي ظهر جلياً في اتجاهات هذا النوع من الرسم، وان كانت مرجعياتها مسيحية أو شرقية، وأحياناً تأخذ منحى جمالياً محضاً، وان الرسم التجريدي الحديث يأخذ سمة التفكير المجرد والتفكير الحدسي بأنماطه المختلفة والتفكير التأملي الجمالي.. وإن الفكر في مثل هذا الفن.. فاعل يقود بنية الرسم التجريدي الحديث، إذ أن أغلب

---

(48) المصدر السابق، ص 69.

(49) اوفسيانيكوف . م، وز. سميرانوفا : المصدر السابق، ص 262.



فناني هذه الاتجاهات يعدون منظرين ومفكرين واصحاب رؤى تشق طريقها في لوحاتهم الفنية، وإن السمة الحدسية الممثلة في هذه الاتجاهات عقلية تارة، كما هو الحال في رسومات (موندريان) و(شونميكرز) و(مالفيش) وآخرين، ممن يعملون على شاكلتهم، وتارة أخرى لا عقلية، كما في تجارب (ميرو) و(كلي) أو نتيجة لتلاقي العقلي بالخيالي لدى فنانين آخرين، كما أن القيم الجمالية في نتاجات ممثلي الرسم التجريدي الحديث، إنما تتمثل بالجوهري والمثالي والخالص والماورائي فوق المادي والطبيعي والعملي والنفعي والأخلاقي.. والرسم في هذه الاتجاهات يعد لغة التعبير عن المشاعر والأحاسيس، بل هو يعنى بذلك فعلاً، فهو يرتبط بالداخلي الاستبطاني ليغدو شمولياً، على الرغم من ذلك، بطروحاته الفكرية متوسماً آلية الحدس بأنواعه المختلفة ملازماً للعقلي والروحي واللاشعوري.. متجاوزاً الحسي نحو ماهية المطلق.. في نشوء تجارب شبه صوفية موظفاً فني الموسيقى والشعر ومدياتهما الزمنية الإيقاعية بتجريدية غنائية ترسخ من ديمومتها وأصالتها في مثل هذه الاتجاهات.

استطيقا الخطاب التجريدي بين العقل والروح والغريزة

بحث القي في المؤتمر العلمي العاشر / جامعة بابل/2008

ليس خافياً إن التجريد لا ينفصل عن مسميات مثل المطلق والخالص واللامرئي.. طبقاً لطروحات فلسفية قد أدلت بدلوها في هذا الجانب، فـ(أفلاطون) يصعّد من الجمال الذي يستند إلى المعرفة المستنيرة ممثلاً بارتقاءاته إلى عالم المثل متوسماً المنحى العقلي الذي يتسامى فوق الحسي، إذ قلل (أفلاطون) من استطيقا الحسي وعوّل على ما يتسامى عليه.. وهو يؤمن بالجمال الذي يتصل بما هو موضوعي غير قابل للتبدل والزوال، وبالمحصلة فالجمال لدى (أفلاطون) ليس جمالاً مادياً.. حسياً.. أرضياً.. إنما هو جمال يتصل بالمعرفة العقلية بالنماذج الكاملة.. وهو بهذا يمتلك مقوماته التجريدية والجمال الذي يبغيه (أفلاطون) ليس وليد المحاكاة السطحية إنما المحاكاة المستنيرة.. التي تتصل بالماهيات المجردة، وهو



يعتقد بجمال الأشكال الهندسية التي يكمن جمالها فيها قبل أي شيء آخر. . غير قابلة للهوائية والتبدل. . فهي أقرب منها على النماذج الكاملة. . في عالم المثل. إنها أشكال تجريدية خالصة منزهة من الحسية والفرضية والزوال ذات نسقية صاعدة تتصل بالمعرفة المجردة والمثال، ترتبط بالأحكام الموضوعية المثالية، في حين حدّ (أرسطو) من تطرفية (أفلاطون) إزاء استطيقا عالم المادة، إذ عدّها معادلاً موضوعياً لعالم المُثل مانحاً بذلك الخلق الاستطيقي أبعاداً إنسانية قصدية حسية تجريبية أقرب منها إلى الوظيفية والشكلانية والنسقية البنيوية، فـ(أرسطو) يعتقد ارتباط الجمال بتكاملية المنظومة الوظيفية لتركيبية الموجودات والبُنى العلاقاتية القائمة فيها، والجمال لديه لا يقوم بحدود التسجيلية الحسية الضيقة إنما من خلال عملية التسامي على المحاكاة الواقعية فالفن محاكاة للواقع وتسامي عليه. . وهذا بشكل أو آخر يتصل بعالم النماذج الكاملة. . وعالم المثل. . ومواصفات كهذه تشكل أساسيات استطيقا التجريد.

ويُعدّ (أفلوطين) امتداداً لطروحات (أفلاطون) والديانة المسيحية. . ليوفق بين الاثنين بافلاطونيته المحدثة فهو يؤمن بعالم المعقولات والفكر المجرد، إذ أن الفيض يكون أكثر امتلاءً بمسميات كهذه آخذ بالأفول عبر نسقيته النازلة حتى عالم الحس فالمادة. . والفنان إنما يصّعد من استبصاراته في تجريدات. . معقولات. . كليات. . ما فوق عالم الحس، أي أن يحاكي الفنان المثال العقلي. . بتأمله. . بتمثله. . يغدو صورة من صوره. . فالمثال العقلي يتصل بعالم النفس دون عالم الحس. . عبر الوجد الصوفي الذي يصعّد من النفس إلى مثالها العقلي، وليس خافياً أن التجريد يُعدّ سمة للفنون التي تحتل القمة الهرمية في تسلسل الفنون من ماديتها إلى قوة الأثيري. . المثالي فيها. . إذ تتصل الفنون التجريدية بمسميات الكلية المثالية الخالصة وبالمحصلة تتصل بالحدس العقلي الذي يتسم بفوقيته على عالم الحس. . ومقولات فلسفية كهذه لها انعكاساتها في تشييدية الأثر الاستطيقي التجريدي الأوربي الحديث.



ويبدو أن (كانت) أقرب منه على الاستطيقا الشكلانية الخالصة فخلال تفريقه بين الجمال الحر والجمال المقيد، يرى إن الجمال الحر، منزهاً من الوظيفة والغائية ويقترن بشكلانية محضة، ويتمثل جمال كهذا بالرائع الذي يعدّ نتاجاً لتلاقح العقلي بالتخيلي.. جمال خالص.. يقترن بالتأملية المحضة وبالفنون التي لا تهدف إلاّ إلى تقديم نفسها بصورة خالصة دون أن يشوبها شيء ما.. فنون المتعة فيها.. متعة خالصة هي الأخرى.

ولا ينفصل التجريد عن طروحات فلسفية جمالية أخرى لدى كل من (شوبنهور وكروتشة وشيلر وشيلنج وآخرين).. إلاّ أننا نكتفي بهذا القدر من الطروحات بوصفها قد استوفت تغطية موضوعة كهذه.. وقبل الخوض في حركة الرسم التجريدي الأوربي الحديث لابد من استعراض التطبيقات الفنية مُمثلة بفن الرسم التي مهدت لمثل هذه الحركة.

عموماً فإن حركات الرسم الأوربي الحديث لم تتقيد بحدود المحاكاتية البصرية التسجيلية التقليدية.. إذ كانت تتصل حركات كهذه بالقصدية والمتعالي والمتخيل واللعب الحر والمطلق.. فجاءت نتاجاتها الفنية محملة بالتأويلية والترميز مخلفة أنواع ثرية من الابستمولوجيات تتجاوز حسيات ومحدودية العالم الخارجي لتتفرد بمسميات أقرب منها إلى روح التجريد وتجلياته في السطح التصويري.. فالتجريد يأخذ في الكثير منه مواصفات الحداثة ذاتها.

لقد امتلك الانطباعيون أبجديات رؤية بصرية إزاء الوسط الخارجي تتغاير مع افرازات منجزات فن الرسم وتراكماته التي سبقتهم، ليشتغل القصدي الذي يتوسم المنهج الحدسي لديهم في تفعيلات المشهد الانطباعي نحو التجريد، على الرغم من تفاوت الأساليب الفنية بين رسامي هذه الحركة، إذ أمسى الاهتمام منصباً باتجاه المنحى الاستطيقي الشكلاني.. نحو الأنساق اللونية بعيداً عن تخمة المعاني والمضامين التي كانت تشكل حجر زاوية في المنجز التصويري خلال القرون الوسطى وعصر النهضة والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية، إذ تُعنى

مثل هذه الاتجاهات الفنية بالمضامين والبحث في مجال المنظور والتجسيم ومشابهة حيثيات العالم الخارجي بمحاكاتية تقوم على أساس من الحرفية والتسجيل والتوثيق والتقليد.. ليغدو السطح التصويري لدى الانطباعيين مساحات من التسطيح ومسطحات من الفضاءات المستوية التي تتنفس بالانفتاحات الأثيرية لضربات لونية عجلى تتابع بانشداد التحولات الضوئية وانعكاساتها على معالم الوسط الخارجي مع حركة الداخلي لديهم أكثر من متابعتهم للعالم الخارجي ذاته، ملونين موجودات العالم حدسياً، على الرغم من توافر التراكمية الخبراتية العلمية التي شيدوا في ضوئها مُنجزاتهم الفنية، ليطفح بذلك الحسي بالحدس العقلي بمسمياته العلمية. . وتلاقح الحسي بالحدس التخيّلي من خلال دفق الشاعرية الغنائية بمساحات لونية تستولي علينا حدسياً لننغمس في اثراءاتها الاستطيقية التي تنحو منحىً أقرب منه إلى التجريدية في صيرورة من التبدلات والتحولات الضوئية باحتدامات وانكسارات البقع اللونية التي تمنح السطح التصويري ديمومة الحركة والتحوّل مخففة بذلك من صلادة الأشياء فيه مموهة إياها مع أثيرية الفضاءات وألوان الضباب فيها، وامتداد توهج سطوحها المائية باهتزازتها الضوئية التي تغدو مساحات من التجريد كما في سطوح العجائن اللونية المسطحة لدى (كلود مونيه). . وهكذا يُعدّ العالم الخارجي للانطباعي علاقات بصرية لألوان من الأضواء وأنساق شكلية تجريدية تضج بالألوان التي تنفصل بعضها عن البعض الآخر بخطوط وهمية. . ألوان كما يراها الانطباعي ذاته. . تنتظم بآليات من الحدس الذي ما أفضى قط. . إلاّ إلى مزيد من التجريد.

هكذا تتناغم وتتضاد الألوان لدي الانطباعي في عالم من الأنساق تنتظم طبقاً لمواصفات ونظريات حول اللون. . مواصفات علمية تستند إلى حسية شاعرية ذاتية. . تنسج تشكيلاتها ببقع لونية تنسج مساحات من التجريد لتشكل مسوغات في تأسيسات أرضية الرسم التجريدي الحديث، إذ ما عاد الموضوع الواقعي يعدّ غائية للملّون من الانطباعيين بقدر اهتمامه بهذه النسقية الجديدة من العلاقات



التجريدية. . فيأخذ الأمر أبعاداً أكثر ضبطاً لدى الانطباعيين أمثال (جورج سورا)، إذ تغدو البنية التصميمية للتوزيعات اللونية لديه أقرب منها إلى عالم الرياضيات والمنطق الذي يتحكم في السلّم الموسيقي، برؤية تصميمية تأملية عقلية، فـ(سورا) لم يصور الانفعالات إنما صَوّر المنظومة العلاقاتية التي يكمن خلفها سر تلك الانفعالات طبقاً لضبط عقلي تأملي يتسم بالمنطق الرياضي التجريدي. . إنها بقع لونية متماسكة. . طبقاً لرؤية جشطالتية تقوم على منظومة علاقاتية شكلانية تتموه فيها الأشكال التشخيصية إلى محض تحليلات لنظم من البقع اللونية التنقيطية المجردة. . إذ أمسى السطح التصويري لدى الانطباعيين سطحاً مستوياً تكتنفه العجائن اللونية الخالصة. . التي بدأت تتسرب منها بعيداً رائحة التشكيلات المجسمة بمعمارية الواقع ليتحول السطح التصويري إلى مساحات لونية حدسية تُعدّ أرضيات للتجريد ليس إلاّ. . ولاشك إن فناني ما بعد الانطباعية أمثال (بول سيزان) و(بول كوكان) و(فنسنت فان كوخ) كان لهم دوراً أكثر تشظياً في الإزاحات التي قادت إلى الرسم التجريدي الأوربي الحديث وليس فقط في تأسيسات الأُطر النظرية ووعي التطبيقات البصرية لموضوعة الحداثة في الرسم الأوربي الحديث، إذ أن لهؤلاء الفنانين توسماتهم لما ورائية الأشياء. . في تلقيات تشظيات المعنى في الترميز.. في مسك الجوهري. . في تقصي الاستبطانات التي تكمن وراء تمظهرات انطولوجيا العالم المرئي. . في تصعيد الذاتي ليتوازى مع الموضوعي. . مع المطلق. . وبالمحصلة فهم معنيون في مغايرة الأشياء إمساكاً للمدهش والتغريبي والمحمل بالدلالات الرمزية السايكولوجية ومطاوعة حركة الروحي عبر الارتكان إلى مثاليات الفكر. . وتجلياته في عالم استطيقا الحس. . إذ تعد أساليب ومناهج ورؤى كهذه إزاحات حقيقية لنمطيات كبيرة من فن الرسم وتأسيسات جادة لمسميات الحداثة. . وهي في الوقت نفسه رؤى وأساليب قد مهدت للرسم التجريدي الأوربي الحديث.

إنّ (سيزان) لم يلاحق المتحول مما يراه. . إنه يمسك الجوهري ليطلق المتحول يتسرب بعيداً. . ويرتكن هو الآخر بعيداً عن الإفراط بالحسيات مرتقياً إلى ما فوقها



عبر تشكيلاته الاستطيقية، ينهل أشكالاً من المثالية الأفلاطونية. . الأشكال الهندسية التي تكمن جماليتها فيها تحديداً قبل أيّ شيء آخر. تلك الأشكال التي تتصل بالحقائق الكلية وتقترب من المعرفة الذهنية التجريدية. . أشكال تتوسم الثابت. . الجوهري. . فـ(سيزان) يشتغل في ذات التجريد. . إنه يحلل الطبيعة عبر استبطانها وتقصي أشكالها الأصلية وجوهر علاقاتها البنائية. وبتقصيه لأشكاله الهندسية تلك يأخذ منهجاً تحليلياً عقلياً يتصاعد فيه الفنان فوق حسية العالم المرئي مشوباً بحدس تخيلي يشكل نقطة ارتكاز لتقمص الموضوعة الجمالية وجدانياً. . يعيدنا إلى المنطق العقلي للرائع مشوباً بالتخيلي لدى (كانت) وللفكر المثالي، إذ يجد العقلي لدى (سيزان) تجلياته عبر الحسي ليفضي إلى المطلق حسب (هيغل)، ولفضاءات المنظومة الحدسية الفيضية لدى (أفلوطين) في تصعيداتها للنماذج الكاملة والحقائق المجردة ولاستبطان الحقيقة مرة واحدة من الداخل عبر الحدس البرجسوني. . وتُعدّ مسميات كهذه مرادفات حقيقية للتجريد تجد اشتغالاتها استطيقياً في السطح التصويري لدى (سيزان)، فضلاً عن تشظياته الرؤيوية للمنظور التقليدي وتعدد زوايا النظر يتبعه تعدد نقاط التلاشي في الموضوعة الاستطيقية. . بما يعني البحث في التجريد عبر مغايرة الواقعي بقصدية عالية.

و(كوكان). . هو الآخر. . يؤلف موسيقى من استطيقا التجريد عبر التزيين. مساحات مسطحة من التناغمات أو التضادات اللونية. . ألوان تغادر العالم باللامباشر فيه. . بغنائية رمزية تصل حد السحر الذي يخرق الواقع أبداً. . وفي دهشة الإيقاعات الصاخبة باللون والخط معاً. . في تحسس ملامس من الموسيقى عبر اللون في حراثة استطيقية لمزيد من مساحات التجريد. . وافتراش أرضيات مسطحة من المطبوعات اليابانية. . إذ تشرع ذاتية كوكانية شاعرة، تنغمس بهمهمة نكوصية الأصل. . ذات غريزية تفرط في التجريد لتشظي كل مسميات الواقعية بفن تزييني يطفح بتعبيرية رمزية تكتظ باستبطاناتها السايكولوجية ذات الحساسية العاطفية البدائية العالية التجريد. . إذ كان (كوكان) يرى إن ما يرسمه تجريد يغادر كل الأشياء. . كل ما



يمسسه يغدو خالصاً من اللون. . فن تغريبي. . يؤسس أبجديات جديدة لفن الرسم. . يقوم على السحر. . تصميمات تزيينية لأنساق شكلانية ولونية وخطية. . بحث في أنساق علاقاتية تمهد للتجريد الخالص. . أشكال استطيقية أكثر من عارية. . من كلّ التفاصيل. . إلاّ من الجوهر. . أشياء بكر تحاكي نماذج خالصة. .لا تعرف المشابهة. . لتغدو نماذج استطيقية تتشبه بها الأشياء الأخرى في مسيرة تاريخ الرسم الأوربي الحديث. . لنغدوا أمام نتاجات كهذه أكثر إيغالاً في التجريد.

كيف لا يكون الرسم انعكاساً لشخصية الفنان. . ومجنون عظيم مثل (كوخ) لا ينتج إلاّ جنوناً أصلاً. . لا يحاكي إلاّ حركة الروحي. . الداخلي. . الذي يغاير أدب عقلاء رسامي جيله من المغمورين بعده أبداً. . والذين لا يذكرون في تاريخ الرسم الأوربي الحديث. . إلاّ إذا ذُكر ذلك النكوصي المغمور آنذاك (كوخ)، إذ تمتد ضربات فرشاته هو الآخر بقع من التجريدات تنغمس بأحاسيس من الإيحائية التعبيرية التي تتجذر في نخاع عظام (كوخ) تستند إلى أرضيات سايكولوجية تقوم على التشويه والاضطرابات والانفعال. . تتكسر عبر انبساطات عجائن الألوان الزيتية ذات الملامس التي تؤسس لها استطيقا جديدة. . بفرشاة تقوم على عجالة من الخبراتية ومساحات من تسطيحات ضربات سكين الألوان. . مانحاً بذلك (كوخ) فضاءات تشعّ بالخالص الذي يغاير المعاينة الخارجية باضطرابات من التجريدات اللونية. . إذ هكذا تغدو حقول القش أو الحقول الأخرى التي تكتظ بالغربان إلى امتدادات أو توهجات من التجريد. . وهذا (ماتيس) يسطّح المساحات اللونية بلغة التصميم التزييني. . مانحاً توزيعات جديدة من الأنساق العلاقاتية المجردة بفعل الحدس. . إذ يكفيه أن يمرر بالفرشاة بعضاً من الألوان البسيطة. . المختزلة والصريحة معاً لشكل بيضوي حتى يغدو (بورتريت) ما. . ألوان تغاير الواقع بفعل الحدس لتجد نفسها في العتبة الأولى التي تؤسس للتجريد الخالص.

تُعدّ التكعيبية أحد المرافئ الأساسية في تأسيساتها لحركة الرسم التجريدي الأوربي الحديث. . إن لم نقل أخطر عتبة من عتبات التأسيس للحركة



التجريدية.. فهي تقوم على مغايرة كلية لحيثيات العالم الخارجي مستفيدة فضاءات تشظيات البناءات الشكلانية لدى (سيزان) بعيداً عن مسميات المشابهة لخط الأرض أو خط الأفق. . مستلهمة الأشكال الهندسية ذات المرجعيات المثالية الافلاطونية. . المثالية التي ترتقي فوق عالم الحس نحو يقينية مثالية عقلية. . عبر عمليات البحث عن الماهيات الحقيقية. . منطق الأشكال الهندسية الخالصة. . أشكال يكمن الاستطيقي فيها تحديداً. . تستثيرنا بمتعة من اللذات العقلية الخالصة مشوبة بمسحة ببعض من اهتزازات العاطفة الموشاة بالتخيلية المتعالية. . تخيلية في تماس مع العقلي. . توازيه تماماً نحو مثال يقوض الارتكان إلى المشابهة. . بعيداً عن محاكاة من عبودية التقليد. . بحث في بوح الداخلي للسطوح الهندسية في تصعيداتها الارتقائية نحو فكرة سطوح تلامس الفكر. . والمثال المتعالي. . سطوح تنحو منحى خالصاً. . يمتد بامتدادات التجريد. . بحث في استطيقا الجمال الكامن في مثاليات من التجريد. . أشكال تخرق قروناً من الرسم بحدود عالم الحس. . لتؤسس أنساق استطيقية جديدة. . مثل (سوبرمان) نيتشوي الأصل والبنية والاتجاه، يؤسس للأشياء من جديد من نقطة ما تحت درجة الإنجماد. . محصناً باللعنات. . أشكال تكعيبية، لها تفرداتها في فن تصميم الأنساق العلاقاتية الشكلانية التي تغادر مدركاتها التسجيلية الواقعية. . سطوح توحي بما ورائيتها على الرغم من ضجة إفتعالات التجريبي فيها. . أشكال تتأسس بالمغايرة. . بانعطافات صوفية يغادر فيها الجسد والعين ازدحامات الأشكال المرئية.. وفيزيقية ضجيج الحواس. . لنمسي آنذاك عيناً لا ترى إلاّ من خلال الاستبصاري. . وعقلاً لا يهضم أشياءه إلاّ من خلال الرؤيوي. . ليتكدس هناك إرث من التراكمات لقرون من أبجديات فن الرسم. . لتؤسس من عتبة الصفر. . تقليعات روحية. . من الرسم الصوفي. . المثالي. . العقلي. . المجرد. . عبر الفكر غير المتزمت في تطرفاته العقلية. . فكر مشوب بآثار ضجة ضربات القلب وحفريات ارتجافات النبض في امتدادات الجسد. . لتولد مسميات جديدة من الاستطيقا الجديدة. . ليس لنا إلاّ أن نهتز أمامها. . وهي تصدم العين والذائقة معاً في تأسيساتها الأولى. . لتؤسس معاني جديدة. . أشكالاً جديدة في لغة التجريد. .

ترتكن إلى البساطة. . ومغايرة المألوف. . مغادرة الألوان. . تشظية الشكل مثالياً. . إمساك لجوهر النسق الشكلي. . دون ترهلات المضامين الوصفية. . مغادرة كلية للغة السرد. . واحتكام للمنطق الداخلي للأشكال الجديدة. . والامتداد استواءً مع المستويات المسطحة. . والتلذذ بالشكل. . بالفكر. . بالتأمل المجرد. . المنزه من الترسبات الحسية. . بالكامن وراء الأشياء. . لا مرئياً. . باختراق للمباشرة. . أشكال تكعيبية لجماليات كائنية حرة تمهد لمغادرة كل ما هو مقيد بالمرة. . لتفضي إلى جماليات خالصة من كل شيء إلاّ من الارتجافة الجديدة أمام جليل من التجريد الجديد. . أشكال تكعيبية تتسرب من تقنيات وتراكمات عجائن التجريب لتتوحد بمثال لها. . أشكال من اللصائق الورقية تمتد باستطالتها المستوية مع سطوح تتفتت. . تتجزأ. . تتشظى. . تفقد شهوة اللذات الحسية. . تشخيص. . يتموه في السطح التصويري بناءات من الأنساق التجريدية. . تشظيات من الانسجامات أو من التضادات الحيادية الألوان. . أشكال تغادر شيئية العالم الخارجي. . تبحث في ذات الأشكال والعلاقات المجردة. . مفعمة بالجوهري الذي يكمن في اللامرئي فيها. . في أصل تكويناتها الأولى. . في اللامعقول. . والخالص. . والمتعالي. . مسميات تنشأ خلقاً استطيقياً جديداً. . لخطاب تكعيبي يتفرد بالحداثة. . والتجريد معاً.

إذا كانت هناك أواصر ما. . علاقة حنين خفي بين الذاتي وحيثيات الوسط الخارجي لدى الانطباعيين أو ما بعد الانطباعيين أو الوحوشيين أو التعبيريين وكذلك التكعيبيين، فإن الهوة تتسع بين هذين المحورين لدى الرسامين الذين يمثلون الرسم التجريدي الحديث. . لتوجه هؤلاء الرسامين في بحوث مفاهيمية وبصرية أكثر إيغالاً في عالم التجريد. . مؤسسين أشكالاً من التجريد المحض مغايراً رائحة الموضوعات الخارجية. . تجريد. . إنما ينتج للتأملية الخالصة. . والاكتفاء باللاتوصيف فيها إذ يمخر كل من هؤلاء الرسامين في لجة اللاتشخيص مرة واحدة. . مؤسسين حياة من الأنساق. . شكلاً ولوناً وخطاً. .. بحدود السطح التصويري دون التفكير بالعودة والحنينية مع العالم الخارجي. . فلا محاكاة بالمرة

لهذا العالم. . مثل جمال أفلاطوني يفارق حسية العالم الأرضي. . إذ يزهد بكل معمارية الأشياء وازدحاماتها بالتفاصيل ومحدودية رؤية الرائين ممن لا تتجاوز مديات البصر والتفكير لديهم أكثر من مسافة ما يحيط بهم من الحسيات. . ويتجلى تجريد كهذا بنتاجات كل من (فاسيلي كاندنسكي) و(بيت موندريان) و(مالفيتش) و(شونميكرز) وآخرين. . إذ منذ اللوحة الأولى التي أبصر فيها (كاندنسكي) سر الجمال الحقيقي. . جمالاً أخاذاً. . يمتلك مقومات السحر باللاموضوعية فيه، بعد رؤية (كاندنسكي) لأطنان من اللوحات. . وإن الدهشة كانت عظيمة عند اكتشافه أن تلك كانت إحدى لوحاته قد تمّ وضعها مقلوبة الرأس. . ليفارق بعد ذلك كل تراكماته الإدراكية البصرية لعالم خارجي قد أثقلته التفاصيل فاستغرق بنوم عميق. . في حسياته. . فالفنان حسب (أرسطو) يستحوذ على رؤيته إحساس بالنبوءة والاستكشاف فيأتي نتاجه أعظم من رؤية المؤرخ الذي يقف بحدود آليات الوصف والتسجيل والتوثيق. . وهكذا هي رؤية الرسام التجريدي مقارنة بغيره من الرسامين الآخرين. . رؤية تعدّ أكثر استبصاراً وإحاطة وشمولاً وكلية بالأشياء. . وفي الوقت نفسه أكثر إيغالاً واستكشافاً ونبوءةً. . كما في رؤية الفنان الشرقي الذي لا يبصر الأشياء. . إنما يبصر الروح التي تكمن خلف الأشياء وتحركها. . أو كما برؤية البدائي والفطري والوحوشي الذي يبصر بومضات من الحدس ليستكشف الحقيقة مرة واحدة. . ليقدمها في أشكال خالصة. . وهكذا شأن الطفل إذ يقدم العالم في رسوماته كما يراه. . هو. . مُنزهاً من كلّ العوالق والطفيليات. . مجرداً من كل التفاصيل والتراكمات. . ينأى بعيداً عن مشابهة الأشياء. . فلا منظور محدد لدى الطفل. . بل إنه يخرق المنظور التقليدي عادة. . ليكون فوقياً يمتلك عين الطائر. . محيطاً بكل مديات الرؤية، بل يتعدد المنظور لديه ليعبر عن الحقائق أنّى شاء. . بل إنه يخرق قوانين فيزيقية عالمنا الأرضي فيجمع بين الشمس والقمر معاً ويخرق الحواجز والجدران بفعل خاصية الشفافية لديه التي تشتغل بميكانزم من الحدس. . أشكاله تغدو رموزاً يسبغها باسقاطاته التشبيهية. . متوسمة الخالص بفعل غريزي إذ يتكاثف ذلك في مرحلة المُدرك الشكلي. . ليغدو



الرسم مساحات من اللعب الحر.. دون غائية نفعية وأخلاقية ما. .. فالطفل يجهل عالم القيم. . عالم الكبار. . إذ أن غائياته خالصة في لعب حر. . ليس إلاّ. . ولا يخفى إن مسميات لاشتغالات كهذه تعدّ أقرب منها إلى عالم التجريد.

إنّ الخطاب الاستطيقي التجريدي الحديث يمدّنا بتجارب من التلقي الخالص. . فهناك مغادرة للمضامين والموضوعات التي تشدنا إليها. . إذ نتوحد في محض أفكار من المثالية. . أشكال لا تفصلها عن حركة الروحي شيئاً إلاّ بوصفها تجليات لحركة الروحي ذاته. . بل بوصفها معمارية من التشظيات العقلية. . سبارات لقياس دفء وبرودة الداخل. . غليان الروح. . موشاة بالتأملات العقلية. . لضرورة داخلية. . من ضرورات (كاندنسكي) بل هي سبارات لقياس الأشياء. . تأمل الأشياء. . والحكم عليها. . بفعل الروح. . من الداخل. . في معرفة حقيقية للمنطق الداخلي لهذه الأشكال. . ما تحت قشرة السطح. . معرفة الجذر التأسيسي الأول فيها. . البنية الأصلية. . أنساق شكلانية بنائية تمتلك منطقاً استطيقياً لمقومات من الرؤية والأسلوب والتقنية والتصميم. .. بحدود السطح التصويري التجريدي للاموضوع فيه. . في جدل يشظي الذات في المطلق. . ويوحد بينهما. . في ثيوصوفيا. . من الانغماسات العقلية والروحية.

لقد كانت المعالجات الفنية الجمالية لدى (كاندنسكي) تُعدّ انعكاساً لجملة من المؤشرات منها، بوصف هذه المعالجات تشكل إفرازاً لمخرجات استطيقية هي انعكاس لتجربة خبراتية قصدية للفنان.. رؤاه. . قراءاته. . تنظيراته. . نزوعه الروحي، في عملية تكثيف تصعيد الذاتي إلى ما هو مطلق ضمن توجهاته التعبيرية التجريدية التي لم تتخذ المسارات الهندسية الخالصة بتجريداتها العقلية القاسية. . فيمكننا أن نشم رائحة الطبيعي والعضوي في المشهد التصويري لديه على الرغم من تجريديته بدليل إن العديد من لوحاته التجريدية تحمل مضامين وعناوين واقعية. . تتنازع فيها تأثيرات جمة من تعبيرية ووحوشية (كوكان) و(كوخ) و(ماتيس). .. وبدأ يتوافر في توصيفاتها الروحية ملامح الشاعرية والتعبيرية الغنائية التي تمنح مسحة



التجريد إحساس بالجدل والصراع الداخلي لدراما إنسانية تتماهى بعناصر نسيجية السطح التصويري.

إنّ تجريدية (كاندنسكي) تتسم بالحس الداخلي لاستبطانات الطبيعة ذاتها عبر ارتقائية الأشكال التجريدية. . إلاّ أنها تعارض ملامح هذه الطبيعة وحيثيات تمظهراتها الخارجية. . محدثة قطيعة معها. . لينأى بعيداً عن شيئية العالم وحسيته ليعمّق محمولات خزينة الروحي والفكري وتنظيراته الجمالية طبقاً لمبدأ الضرورة الداخلية في تأملية لها اشتغالاتها في لجة الحدس التخيلي في مكاشفاته مع اللامرئي. . في معالجات استطيقية تتسم بفورة من التلقائية الفنائية بصيغ إيقاعية موسيقية. . أنساق شكلانية باثراءات اللون. . تأخذ صيغ إيقاعات خالصة مع تسرب خفي لمحمولات لا شمورية تختلط بحركة العناصر وألوانها. . احتداماتها.. تمتد حدسياً في كل الاتجاهات تمثل صوت الداخل. . الروح. . توقاً إلى محض فضاءات من المطلق. . إذ أن توجهات (كاندنسكي) تستند إلى مقومات ومرجعيات روحية. . دينية. . مع إحساس بالكونية وما توسمه للروحي إلاّ بوصفه تعبير عن ضرورات داخلية مع محاولة التخفيف من وحدة مادية العالم وحسية وثقل تحولاته العقلية والتكنولوجية. . إذ تصطبغ التوجهات الروحية لدى (كاندنسكي) بصبغة ثيوصوفية تمتد في تشظيات تأثيراتها في توجهاتها الروحية في فن ما بعد الحداثة ممثلة برسامي الفعل ذوي التوجهات التجريدية أمثال (جاكسون بولوك) و(فيليب غاستون) وآخرين.

إنّ أشكال (موندريان) توغل في عالم من حدية وحيادية الخطوط دون غليان اللون. . أو غليان الروح لدى (كاندنسكي). . خطوط مستقيمة. . تجريدية خالصة. . تتموضع في بناءات من الزوايا القائمة. . أنساق لبيوت موندريانية. . تضعف حدة العقلي فيها ببساطتها. . وشدة اختزالاتها. . والإيهام بديناميتها عبر الإيحاء بلامعقوليتها كأنها بناءات من اللعب الحر لطفل صارم في تشييداته لبيوت يسكن فيها. . يغادرها. . باستطيقا العقل. . وبمنطق من اللعب الحر. . عبر الحدس. . بيوت لا



تصلح للسكن الحسي. منافذ للنفس. . أو نوافذ للروح. . إنما يسكن فيها العقل. . أنساق. . إيقاعات من الألوان. . تتسع لتكون فرشة ملونة. . للروح. . استواءات من الامتدادات. . أكثر سعة من كروية الأرض. . مربعات. . مستطيلات. . تمتد طولاً وعرضاً دون عمق. . نسق لرياضيات من الإيقاعات. . دون تشخيص أو تشبيهات بعيداً عن الشيئية والحسية. . جماليات تبحث في منطق من العقلي. . الكلي. . لا تعبر إلا عن. . مطلق. . كما في رياضيات تشكيلية (شونميكرز) تشتغل في الخالص. . أنساق دون عوالق أو تفاصيل. . تصور أحاسيس خالصة لنافذة مستطيلة في غرفة يقطنها (موندريان) عند امتدادات تجريدات ساحل البحر والفضاءات الشاهقة في أمستردام. . توحي بمنظومة صارمة لخطوط عمودية تتعامد على خطوط أفقية مؤلفة أشكالاً مختزلة جداً. . منظومة من الأشكال الأولى. . النماذج الكاملة التي تحاكيها الأشياء الأخرى عبر الثابت غير المتحول فيها. . استطيقا من المطلق. . ثيوصوفية تتحد عبر اللامتناهي فيها. . مثل (براك) عندما يرتقي فوق حسية حيثيات العياني. . ليغدو حدسياً. . يتعاطف مع اللون. . يتحد معه. . يغدو هو واللون شيئاً واحداً. . أنساق تمنح تجريداتها عبر تكرار وحدة المربع والمستطيل فيها. . لتوحي باللامتناهي. . كما في الزخرفة الإسلامية. . تجريدية. . تأملية. . خالصة. . تمنحنا إحساساً باللامتناهي من خلال تكرار الوحدات الزخرفية فيها.

إنّ (موندريان) يمنحنا أشكالاً. . ألواناً. . خطوطاً. . أنساق استطيقية. . نقية خالصة. . فسيسفاء ملون تتشيد في محض من العلاقات البنائية المستوية بعيداً عن أخلاقيات وشروط ومواصفات الفنون الواقعية. . فأنساق بيوت (موندريان) لا تشبه أي من بيوت المعمورة. . إذ أنّ (موندريان) يرسم المستطيل الأول. . مستوياً لا يعرف حجمية متوازي المستطيلات. . ليمسي كماً هائلاً من الأنساق المربعة والمستطيلة المستوية. . فضاءً من الكون. . جشطالت من الرؤية البصرية الكلية. . إنها أنساق لبيوت مفاهيمية مثل موسيقى (شوبنهور) متحررة من الإرادة. . فن لا يشبه الوجود. . إنما يشكل قانون الوجود ذاته. . بيوت لا تشبه بيوتنا. . إنما نماذج. . قوانين تتشبه بها

كل بيوت الدنيا . . وإن كان المربع أو المستطيل أو الوحدة الأولى تعدّ بيتاً نفسياً ذاتياً سرعان ما يغادره (موندريان) عبر كل تسطيحات البيوت الأخرى . . ليغدو (موندريان) بذلك . . شمولياً . . كونياً . . جشطالتياً . . كلياً . . إنها بيوت ذات وحدة تقوم على المتنوع فيها . . بيوت مثالية قاسية في تطرفها الهندسي العقلي . . تتشيد بمنهج من الحدس العقلي . . لتغدو تناغمات لونية موسيقية خالصة . . حقائق كلية . . لأنساق مثالية لا متناهية ، إذ هكذا تغادر أنساق (موندريان) المقولات الزمانية والمكانية لمعمارية التجسيم . . لتبحث في العلاقات التشكيلية المحضة . . لتخاطب المتلقين برياضيات من الأفكار بحدود الطاقة الكامنة في أشكال (موندريان) بوحدة هذه الأشكال . . اتزانها . . تناظرها . . استقرار الخطوط المستقيمة المتعامدة فيها . . تساوي نظام الزوايا فيها . . أشكال لا تمت بأي صلة مع العالم الخارجي . . إذ هي استطيقا لديمومة من اللامتناهي . . توق نحو المثال . . تشظي لمادية العالم وارتقاء للروحي فيه . . وتصعيد للعقلي الذي يخفف من مساحة الغنائي والمتخيّل بتسامياته الهندسية المثالية . . فعادة ما يفضي البيت الأول لـ(موندريان) إلى . . المطلق.

ويتطرف (مالفيتش) في معالجاته التجريدية . . فهو يبحث في مثاليات من استطيقا النقاء الخالص حد الاقتراب من أن تكون الظاهرة الجمالية لا ترتبط بأي من فيزيقيا السطح التصويري لتكون أقرب منها إلى أفكار مجردة ، وقد أكد الفنان في مسعاه هذا إلى ما ذهب إليه في هذا المجال (بندتو كروتشه) إذ تغدو ظاهرة كهذه معرفة ذهنية مجردة . . إذ يبحث (مالفيتش) في الأحاسيس الخالصة التي تنتج أشكالاً في قمة النقاء . . في تفوقية تغادر الأفكار والموضوعات والمضامين.. محدثاً استيطقاه الخاصة ذات البناءات الخالصة التي تتشظى بالإيحائية . . تقديم الأحاسيس ذاتها . . دون موضوعات . . دون أشياء . . دون ملامس من الحيثيات.. أحاسيس تقدم عبر تلقي من التأملية مشوبة ببوح نفسي داخلي . . أحاسيس تنتج أشكالاً نقية تغادر مكانية العلاقات إلى انجرافاتها وفيوضاتها الزمانية بمنطق استطيقا السطح التصويري لدى (مالفيتش) بحركة الروحي لديه . . بتسرب إيحائي



بمنتهى الحساسية. . لضرورات داخلية لا ترتكن إلى اهتزازات العاطفة. . إنما تأمّل لاهتزازات العاطفة ذاتها. . جمال نقي يهز الروح فينا هزاً بوصفه نتاجاً لحركة الروحي أصلاً. . يفجر فينا. . كل اجتياحات العاطفة. . عاطفة. . بدائية. . عذرية. . ذات بوح أكثر من عميق. . لتجريد ثيوصوفي خالص.

آنسات آفنيون *. . قراءة نقدية في ضوء نظرية التلقي

بحث ألقي في المؤتمر العلمي الحادي عشر / جامعة بابل/2009

ان الاتجاهات المنهجية النقدية الحديثة وبالذات منها نظرية التلقي التي أفضت إلى مشروعية إنتاج الأثر الفني تبدأ من حيث تلقيه. . وذلك انما يتوسم وعي وخبرة المتلقي بل وعدد القراءات ويتوقف ذلك أيضا على عدد القراء أنفسهم. . وطبقاً وتوصيف كهذا أمست هناك ثنائية معقدة ومركبة وتقوم هذه التركيبية والتعقيد على شائكية بناءات ومستويات ودلالات ومعاني النص فضلاً عن تعقد المنظومة القراءاتية إدراكا وفهماً وتفسيراً وتأويلا لدى المتلقي، مع تأكيد خبرة ونضج وطبيعة مرجعيات نمط شخصية المتلقي.

وفي ميدان التلقي وضمن فضاءات اشكالياته. . يطرح السؤال نفسه مرات عديدة ليتشظى الى كم من المعاني الجديدة: ما الذي يجعل عمل فني مثل آنسات آفنيون عملاً ذا قيمة طليعية في تاريخ المنجز التصويري، اذ ان هذا الخطاب يثرى باكتفاءاته الاستطيقية قبل أي شي أخر، ويعد هذا بحد ذاته احد أهم المواصفات الكيفية في هذا العمل الفني. . والأعمال الفنية التي تعلن فعلها الازاحي عادة هي الأعمال التي تصرح عن اكتفاءاتها الداخلية بوصفها ذات امتلاءات تمنحها سمة إبداعية، ولاشك ان هذا الخطاب البصري الذي يمتاز بتفرده انما يشكل ضرورة للتأمل الجمالي حسب (كانت) لا متلاكه اطر نظرية ذات تأسيسات هي من

* ينظر اللوحة في الملحق.



الأهمية بشكل يتجاوز الممكنات والمحددات ليقوم على قوى افتراضية وتمثيلية تصل حد الاعجاز الفني فعلاً.

وطبقا لمفهوم المسافة النفسية حسب(ياوس) ومن خلال جملة من التشظيات والتنافذات على مستوى الجدل القائم بين المتلقي (المشاهد) والنص (اللوحة الفنية) اذ إن للمتلقي أفقاً توقعياً. . فتاريخ الرسم الأوربي عموما يصور الأشياء بمسمياتها حتى مرحلة الانطباعية الجديدة الى حد ما اذ أخذت حيثيات فن الرسم تعمل على كسر أفق توقع المتلقي، فطبيعة المنظومة التخيلية والسيميائية للنص الجديد تسمح بأكبر قدر من القراءات الجديدة. . وبما ان النص الجديد – الخطاب البصري لآنسات آفنيون يعمل على تشظي المعنى فالارتقاءات المتعالية للخطاب البصري لدى (بابلو بيكاسو) في نتاجه البصري هذا انما تدخل ضمن خبرة المتلقي وتحدث عملية جدل ابستمولوجي بين خبرتين، خبرة مؤثثة لنظام كلاسي بمواصفات محددة. . واقعية. . مدرسية. . تسجيلية. . تشتغل مع انساق تراتبية تعاقبية وخبرة جديدة طبقاً لمحمولات الخطاب البصري الجديد شكلاً على الاقل ممثلاً بآنسات آفنيون بما يسمح بارتقاء المتلقي مما هو تجريبي الى كل ما هو متعال مثالي يشتغل ضمن مديات المغامرة التجريبية الجديدة سعياً وتشظيات قصديات النص الجديد لدى(بابلو بيكاسو). . اذ يفعّل في خطابه من تصعيداته للمنظومة: الصورية مثالياً فالمنجز التكعيبي عموماً بلورة حقيقية في عمليات التفكيك للأنساق البصرية وايغال منه في التجريد، اذ لا خلاف ان التكعيبية بحد ذاتها كانت فتحاً حقيقياً او عتبة مهمة من عتبات تخريجات مشروعية حركة الرسم التجريدي الاوربي الحديث.. ونوجز الأمر بشكل آخر. . وافتراضاً منا ان يقلب المتلقي هنا المنجز البصري (اللوحة الفنية) رأسا على عقب، ماذا ينتج عن ذلك. .؟ ينتج منظومة بصرية من التشكيلات المفككة ذات التوجهات الشكلانية المجردة دون ادنى شك. . انها منظومة علاقاتية لانساق شكلية بما يؤلف نصاً لا يخاطب حسية المتلقي انما يخاطب ما هو عقلي لديه اذ ان الأنساق التكعيبية انساق عقلية مثالية. . فآنسات آفنيون لا يشبعن حاجات الافراطات



الحسية لدى المتلقي، وفي مكاشفة اكثر جلاءاً يمكننا القول ان (بابلو بيكاسو) غير معني حقاً بتصوير آنسات آفنيون بقدر ما هو معني بما وراء تسجيلية المنحى الصوري في هذا المنجز البصري. اذ يحدث شرخاً في تاريخية قرون من فن الرسم الاوربي طبقاً لمواصفاته الحسية. التسجيلية. التوثيقية وان(بابلو بيكاسو) معني بنظام شكلاني نسقي جديد يشتغل تحت مظلة التوجهات التكعيبية. هذه التوجهات التي تطرح اشكالاً جديدة وتقتصد في ألوانها حد الزهد، بما يستوجب على المتلقي آليات اشتغال جديدة على مستوى عمليات التلقي فآنسات آفنيون غير مزدحمات بالاثراءات الحسية كما في مستحمات (ديكا) على سبيل المثال ف (ديكا) معني بنسائه تحديداً غير متناسين طليعيته في التحولات اللونية الجديدة لدى الحركة الانطباعية، اذ لا يقدم (بيكاسو) نساءً من لحم ممتلئ بمؤخرات تسد حاجات غريزية جنسية لدى المتلقي، وهو هنا شانه شان المجنون المتعالي جداً (كوكان) عندما قدم نصاً ممثلاً بخطاب بصري جديد كل الجدة من خلال مسيحه الأصفر، فخطاب كهذا يوغل في الوحوشية والبدائية التي تخاطب كل ما هو بدائي وعذري في الروح. اذ هو خطاب له اشتغالاته المنظوماتية المتعالية الترميز ليغاير بذلك كل حيثيات التسجيلية بل ويخرقها ايضاً، وهذا بحد ذاته يتطلب ستراتيجيات قراءاتية تتجاوز حيثيات الممكن الى ما هو افتراضي يتوسم تشظي المعنى بقدرة انتاجية توليدية ذات مجالات ادراكية استرسالية اكثر منها اتصالية لا تقف بحدود الجاهز والمألوف لانتاج المعنى من جديد اذ ان منظومة الصورة تتجاوز سردية الحكائي بتمفصلاته الوصفية طبقاً لمنظومة تقوض من تشييدات الصوري الى ايماءات لا صورية بأنساق علاقاتية شكلانية تفجر اكبر قدر من التأويل فنصية الخطاب البصري لآنسات آفنيون تستدعي بداهة الرقص ايقاعياً في مديات من اللعب البصري التجريبي الحر الى ما فوقه، اذ يتوسم (بيكاسو) روح الاشياء ومثالاتها العقلية اكثر من توسمه لجاهزية الصورة ودلالاتها التوثيقية وهذا يذكرنا بعمل لـ (مارك شاكال) عنوانه على ما أتذكر فتاة تخرج من بيت ابيها – عندما سأله احد المتلقين ممن لا يعدو مدى تفكيره اكثر من مدى المسافة عن انفه – ولماذا تخرج

الفتاة من بيت ابيها..؟ اذ ان (شاكال) لم يكن معنياً بعنوان العمل الفني الذي يشكل كليشهات لديه ربما سوف تحدد من أفق القراءة لدى المتلقي، بقدر ما كان (شاكال) معنياً بمنظومة العلاقات البنائية الفيزيائية التي يحتاجها (شاكال) لموازنة السطح التصويري عند خروج الفتاة من بيت ابيها. . وان(شاكال) معني ايضاً بخرق المواصفات الجاهزة والتقليدية في التلقي.

بقدر ما ترى البنيوية ان المعنى انما يكمن في النص ذاته فأننا لا نقلل من أهمية النصية الشكلانية والسيميائية للمنجز البصري لآنسات آفنيون. . اذ يفرض هذا الخطاب سطوته الجمالية من خلال اكتفاءاته الداخلية ليكتمل هذا البعد ببعد أخر يحدث جدلاً مع نصية هذا المنجز ويصّعد من ثيماته ومعانيه وطاقته الماورائية المثالية العقلية يتمثل بالمتلقي. . وفي حقيقة الأمر ان هذا المنجز برأيي يتجاوز مدياته العقلية المثالية اذ لا يتوقف بحدود منطق منظومته العقلانية المثالية اذ يتكئ مع منظومة اخرى حدسية تخيلية والا فقد العمل أهم اثراءاته التعبيرية التي تميزه تفردا ممثلة بقدرته الابداعية التي لا تقوم الا على تصعيدات واكتظاظات ما هو فنطازي يستفز كل ما هو بدائي وبكر في قاع أرضية المحمولات اللاشعورية ويدغدغ قشرة المخ بالفكر المتعالي ويحفز العاطفة بسخونة الوجدان.

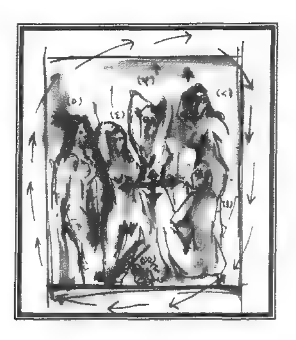
ليس هناك من شك بوجود جملة من التجاذبات والتنافذات بين النصوص الأدبية والتشكيل الجمالي ممثلاً بفن الرسم على مستوى العلاقات الزمكانية وطبيعة الرؤية والعمليات الادراكية اذ يستقبل المتلقي منجزه البصري آنسات آفنيون برؤية جشطالتية تمتاز بكليتها مما يضفي جوا من الجلال الجمالي بهذه الهالات من الكتل التي تبدو اقرب منها الى الكتل النحتية البطولية بما يمنحها هيبة جمالية لتفرض سطوتها النصية الى حد التقمص الذي لابد ان يصاحبه نوع من انواع التغريب لتصاعد آليات الحوار الجدلي بين النص والمتلقي.

ان ما يقدمه هذا النص من معطيات جمالية ومفاهيمية انما هي معطيات تمنح المتلقي ضرورات جديدة في التلقي الجمالي وكسر أفق التوقع لديه وتقويض

كل انواع المعارف القبلية التي تتحكم بمشاغل اصنام الرسم التقليدية. . اذ ان فن الرسم الجديد برؤيته الحداثوية هذه يؤكد حقيقة ترسخ مفهوم بوصف السطح التصويري أمسى وعاءاً تجريبياً لمنظومة من العلاقات الشكلية المجردة التي تفضي الى نوع من أنواع اللعب الحر وهذا بحد ذاته يقوض الرسم الاوربي عموماً بمفاهيم واشتغالات قراءاتية تستدعي بناء منظومة اثرائية لمتلقي يستقبل بداهة ذلك ويفعّل من ادراكه وفهمه وتفسيره وتأويله بوصفه منتجاً للمعنى. . وهذا بطبيعة الحال ليس ببعيد عن نظريات علم النفس المفاهيمي ممثلة بالنماذج التي لدى (اوزبل) و(برونر) مثلاً بل طبقاً لطروحات (ايزر) في مجال التكوينات الجشطالتية التي تمنح المتلقي القدرة على ان يضم الجزيئات المتجاورة في أطار مرجعي أعم واشمل لتأطير النسق الذي يربطها ويوحد بينهما بغية استخلاصه للمعنى بنظرة اكثر شمولية واحاطة بما يشبه ملء الفراغات والفجوات النصية واذا ما كان هناك من اغلاق جشطالتي فانه يكون افتراضياً لكي لا يكون هناك اغلاق حقيقي اذ ما ان يملأ المتلقي من فجوات سرعان ما تتراجع امتلاءاته مرة اخرى الى الخلف ليشكل نوعاً أخر من الفراغ الذي ينتظر الملء وهذا ما يسميه (ايزر) بالشاغر[1] وهذا يعيدنا الى الجدل الهيكلي الذي يقوم على تضادية الأفكار لتعيد الآليات نفسها بشكل ديناميكي الى ما لانهاية وسوف نوجز ذلك في المخططات المنهجية في دراستنا الحالية.

(1) الرويلي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ب.ت، ص196.





مخطط صورة آنسات افنيون

ان الفعل الاداتي التقني الممثل في الخبراتية البنائية للمنجز البصري آنسات أفنيون من قبل فنان محترف مثل (بيكاسو) اذ نقر باحترافيته بوصفه لم يحدث تشظياً في عصره انما له تشظياته في تيارات فن ما بعد الحداثة اذ يعد (بيكاسو) فنان القرن الواحد والعشرين. . اذ يأخذ الفعل الاداتي التقني لديه مساراً شكلانياً يعنى ببنائية التكوين اكثر من دلالته او محتواه المضاميني وبما يعمّق الفعل الاسترسالي بسيميائية منجزه هذا وببناءاته الشكلانية الكيفية بما يجعل من المتلقي يمارس فعلاً استقرائياً من خلال سيل المعاني المستكشفة طبقاً لمسمياتها الشكلانية والسيمياتية والمضامينية لتفعيل الممارسة التعويضية لدى المتلقي اذ ان منجزه البصري لا يتوقف بمحددات معينة بما يسمح للمتلقي بتشظي الممارسة التعويضية بنواتج وبدائل فاعلة ودالة بما يسمح بملء فجوات وشواغر المنجز البصري وان الممارسة التعويضية تأخذ مدياتها بفعل البنية التكوينية التي يتماهى فيها ما هو عقلاني بما هو تخيلي له اشتغالاته وسعة فضاءات الفنتزة التي يتمتع بها منجز بصري كهذا.



ان المنجز البصري لآنسات آفنيون يمنح المتلقي ميكانزم اشتغالي عال بفعل التغريب، اذ ان النص ممثلاً بالمعطى الجمالي لآنسات آفنيون يتضمن الدلالات بمستوياتها المتعددة التي تصعّد من الفعل التغريبي الذي يقوض مالوفية وجاهزية ما هو متعارف عليه من البنى النصية الشكلانية في عالم التشكيل البصري ممثلاً بفن الرسم ليكون المتلقي مشاركا فاعلا لا يتوقف بحدود الفعل التأملي السكوني مضيفاً باثراءاته التعويضية معاني ودلالات جديدة اكثر توازياً واثراءات وتشظيات الخلق الفني لآنسات آفنيون خاصة وان التغريب هنا يشتغل على محورين يتمثل الاول بالفعل العقلاني الواعي واسظهاراته للمعاني الجديدة في حين يتمثل المحور الثاني بتجاذبات التلقي الوجداني العاطفي مع المنجز البصري، والتغريبي هنا طبقاً لتوجهاته البرختية يعمل على كسر مألوفية المنجز البصري من خلال اختراق حجب التمظهرات الخارجية التي توحي بالسردية والوصفية لآنسات آفنيون اذ تعد عتبة كهذا والتي تشكل عتبة تبئير لشد المتلقي اول وهلة ازاء المنجز اذ تتعالى بعد ذلك البنى النصية لهذا المعطى الجمالي فوق مشهدية كل ما هو واقعي وسائد بما يمنح جدلاً نستطيع ان نضفي عليه سمة التلقي الستراتيجي لطروحات كل منهما (المنجز – المتلقي) والتي تمتاز بالثورية والانتقائية بأعلى صورهما. . وطبقاً لـ (انفاردن) ان التركيبة النصية لمنجز آنسات آفنيون تقوم على بنيتين احدهما تمنح المتلقي بعداً تواصلياً مع منجزه البصري وبنية اخرى متغيرة لها اشتغالاتها طبقاً والمنحى الكيفي ممثلاً بالجانب الاسلوبي لآنسات آفنيون وان المعنى يكمن في الحوارية التي تتلاقح فيها كل من البنيتين بشكل تصاعدي ومن الضروري التنويه الى ان مسميات مثل التعالي والشعور القصدي وفاعلية اسهامات ما هو ذاتي تعد من الصيغ الواردة ضمن اشتغالات الخلق الفني لدى (بابلو بيكاسو) في تحفته الساحرة آنسات آفنيون بما يمنح موضوعته هذه وجوداً بوصفها بنية دالة في تماهيات من المعاني بمستوياتها القراءاتية المتعددة والتي بقدر ما لها من وجود فيزيقي لها وجودها الاثرائي التخيلي حسب (سارتر).

هكذا هو شان (بابلو بيكاسو) فنان محدث حد الاختراق فهو على الرغم من انسيابيته وبساطة خطاباته البصرية، الا انه يتكئ على انساق جمالية تعد مركبة ومعقدة ففي نتاجه البصري آنسات آفنيون يستمد مرجعيات تناصية تتوسم الفن الزنجي الافريقي اذ تبدو جلية تأثيرات فن الأقنعة على وجوه آنسات آفنيون وبالذات منهن النسوة اللاتي يظهرن يمين العمل (1)- (2) فضلاً عن مرجعيات بنى تناصية أخرى ممثلة بالنحت الاسباني والفن الوحوشي والفن البدائي ولا يخفى تناصات سيزانية، اذ تبدو تأثيرات هذا الفنان الذي يشكل عتبة كبيرة في تأثيراتها الجمة في حركات الرسم الاوربي الحديث طبقاً لطروحات مفاهيمية وجمالية واشتغالات تجريبية حداثوية لها أثرها الفاعل في التوجهات التجريدية للرسم الاوربي الحديث وفي معالجاته التكعيبية التي تمثل البذرة التي تشظت حبيباتها الاخصابية لدى التكعيبيين اذ يظهر ذلك جلياً في المعطى الجمالي لديه في عمله (لاعبي الورق) و(جبل سانت فكتوار) وغيرهما من المعطيات الجمالية.

ان (بيكاسو) في منجزه البصري يفرش نساءه على كل ارجاء السطح التصويري بمعالجات تكعيبية تتجزأ في بناءاتها التكوينية هندسياً بشكل غير محسوس وتعرف عادة بزهو ألوانها وبساطتها العالية اذ تمنح نصية منجزه البصري فجوات تملأ من قبل المتلقي الذي يكمل استطالات النسوة بما يزيد فعل التعالي فيهن وبما يسهم بامتلاء النص وإضافة دلالات نصية فضائية تكمل بناءات منجزه معماريا افتراضياً من قبل المتلقي من خلال تفعيل سيادة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون على جميع أطراف السطح التصويري بما يلغي البؤر المركزية وبما يزيد من الهالة الجمالية لأجساد آنساته اللواتي يستوحين هالات الهيئات النحتية البطولية ليشكل المنجز عموماً بنية نصية فاعلة ودالة معاً في حواراتها واسترسالاتها والمخطط الشعوري والقصدي فيها بما يسمح للمتلقي ان يتلاقح في حواريته وجدله الفكري وتنافذاته الوجدانية مع هذا المنجز.



ان الهالات النحتية البطولية لآنسات آفنيون تذكرنا بسيادة الكتل النحتية لدى (مايكل انجلو) الا ان الفارق بين هذين المنجزين ان إعمال(مايكل انجلو)تشتغل وفق محددات موضوعية معينة تشتغل مع الاغراض الدينية بما لا يصعّد من المنحى التغريبي كما في منجز(بيكاسو) آنسات آفنيون وفي تشظيه للمعنى ايضاً.

واذا كان المنجز البصري آنسات آفنيون طبقاً لطروحات بنيوية براغ وحسب(موكاروفسكي) يشكل بنية دالة بوصفها رسالة، لكن الرسالة هنا ذات محمولات لا تشتغل مع الذائقية السيسو- استطيقية اذ تتطلب هذه الرسالة بُعداً استرسالياً أكثر منه بعداً توصيلياً مما يستوجب تفرد في الخبرات التي تنشط ميكانزيما التفاعل بين المتلقي بتقنياته القراءاتية الخبراتية الفردية بمواصفاتها الانتقائية العالية القادرة على توليدية المعنى والتي تشتغل استرسالياً مع هذه البنية الدالة بما يسمح بتشظي المنظومة التأويلية لدى المتلقي اذ ان نصية هذا المنجز تشكل بنية دالة تسهم في تصاعد وتائر منظومة خبراتية جديدة وبذا يكون الفعل القراءاتي فيها فعلاً خلاقاً في اكتشاف الذات المتلقية نفسها من خلال البوح غير المباشر عما وراء النص بمسمياته المتعالية. . واذا كان النص محاكاتياً في هذا المنجز البصري فان الفعل المحاكاتي فيه تحديداً فعل مستنير يحاكي الماهيات والأصل وروح القوانين. . اذ أن البنية الشكلانية لنص كهذا بنية تتوسم الشكلانية الهندسية التكعيبية شانها شان طقوس الرسم لدى (سيزان) اذ يتم التركيز عند الرسم على ما هو اكثر ثباتاً، على ما هو جوهري من ذلك الذي لا تشوبه. سمة الطارئ. . ذلك الذي يحاكي قوانين الوجود.. اذ تم استلهام المثلث والاسطوانة والمخروط... تلك التي تمثل الأساس التكويني لنصية خطاب آنسات آفنيون.

تجاوز مادية المنجز ← تصعيد الفضاءات النصية (الى ما يمثل اصل الاشياء) ←البحث عن بنى نصية متعالية ودالة معا ←تفعيل المنظومة الشكلانية بتجريداتها العقلية + تلاقح حدس تخيلي ←زمكانية افتراضية.



وطبقاً لوجهة نظر العين الجوالة فان المتلقي يفترش بتوزيعات بصرية تنأى عن الآليات النسغية الصاعد او النازلة اذ تنسحب جميع الأشكال النسائية من العمق بموازاة اطراف السطح التصويري (انظر طبيعة الاسهم في مخطط – 1 – طبقاً لنظرة جشطالتية كلية ذات بعد احاطي يجمع بين كل النسوة (1- 2 - 3 – 4 – 5) وبما يوحي بحركة دائرية. لاحظ حركة الاسهم المحيطة بالنسوة في مخطط – 1 – وهذه الحركة الدائرية تؤدي دورا وظيفياً جمالياً على مستوى العلاقات الفنية توافقياً بما يخفف من وطأة استطالة آنسات آفنيون المبالغ فيها بالنسبة الى نظر المتلقي، ليس هذا فحسب بل هناك احساس بحركة النسوة نحو الامام ويظهر ذلك جلياً بحركة آنسات آفنيون ممثلة بالأشكال (2- 3- 4) ثم انتقال بصر المتلقي من زوايا مربع المنجز البصري الى مركز المنجز ذاته.

انتقال بصر المتلقي طولياً مع استطالات النسوة← تحول بصر المتلقي بحركة دائرية← تحول بصر المتلقي من مركز العمل نحو الأمام ←تحول بصر المتلقي من أطراف المنجز إلى مركزه.

ان وجهة نظر العين الجوالة لا تحافظ على وضع استيتكي محدد وانما تتسم بكيفياتها المتعددة والمركبة في آن واحد وهذا في حقيقة الامر له اشتغالاته لدى (بيكاسو) في رؤيته لرسم الوجوه المزدوجة التي تجمع بين الرؤية الامامية والجانبية اذ ان احد وجوه آنسات آفنيون ممثلا بشكل - 1- قد تم معالجاته على هذه الشاكلة. هناك دلالة ذات أبعاد تأويلية سايكولوجية اذ يتماهى (بيكاسو) بآنساته وبالذات منها شكل - 3- الذي يحمل الملامح التشخيصية لـ (بابلو بيكاسو) وقد تعد تشريحات نقدية تحليلية بأبعادها السايكولوجية التأويلية هذه والتي تعبر عن المنحى الاسلوبي بمعالجاته الكيفية بوصف ذلك يعد دلالة باطنية لاشعورية اذ يعد الاسلوب الفني صورة من صور (أنا) الفنان ذاته ويمثل شكل - 3- بنية نصية دالة تحتل مركز العمل الفني وتشكل بؤرةاشعاع ونقطة استقطاب للمتلقي معاً. وهذا اذا ما سلمنا ايضاً ان الخطاب الفني يعد انفجاراً



لاشعورياً في حياتنا الشعورية طبقاً لطروحات مدرسة التحليل النفسي وهذا يعيدنا الى تحليلات هذه المدرسة ازاء (جيوكندا) (دافنشي) اذ يمارس الاخير تماهياته مع موديله (الموناليزا) اذ تم اعلان فضائحية حفريات المسكوت عنه في تجليات ما هو خنثي في شخصية (دافنشي).

وفي هذا السياق نفسه يرى (هولاند) ان المعنى عملية ديناميكية اذ يتم تحول الخيال اللاواعي بعد اكتشافه عن طريق التحليل النفسي الى معان واعية تكشف بواسطة التأويل ومن غير المرجح ان يخطئ النص معناه، وان (هولاند) يلزم المتلقي باللجوء الى التحليل النفسي للكشف عن نقاب المعنى اذ يرى (هولاند) بعدم أمكانية فهم (النص) الا عبر التحليل النفسي فالنص لديه هو تحويل اللاوعي الى معنى [1].

ان كسر افق توقع المتلقي يتأتي بفاعلية تحول المسوخات الى منظومة استطيقية ترفل بالسحر ويمكن تلمس ذلك في شكل- (1)- بمرجعياته الوحوشية والبدائية وهذا بحد ذاته يتطلب متلقياً يمتلك ارضية خبراتية مهيأة للتعالي استطيقياً وهظم القيم الجديدة وتمثلها واعادة تنظيم الفعل الرؤيوي فيها بما يشّظي تلك البنى النصية ويمنحها معنى وابعاداً دلالية جديدة.

---

1 ايزر، فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد الحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987،ص37-39.



اننا عندما نشير الى تماهيات المتلقي مع كيفيات منجزه الجمالي انما يتم عبر تصعيد قدراته القراءاتية بتحول آليات القراءة الادراكية عبر تشياءاتها المادية الحسية الى اشتغالات ذات محمولات تعمل على بناء المنظومة الشكلانية ذات النظم النسقية التكعيبية التي تفضي الى كم من المقاربات الهندسية العقلية المثالية الموشاة بشحنة عاطفية رومانسية تصعّد من فعل تلك التماهيات.

ان مراجعة سريعة في قراءة نصية هذا المنجز البصري آنسات آفنيون تدلنا على مدى ديمومة هذه الاشكاليات في احداث حوارات بصرية. . عقلية. . فكرية. . وجدانية وبمستويات ومرجعيات متعددة. . حوارية تضفي جدل على مستوى التجاذبات والتناظرات الشكلية. . السيميائية. . الفضائية. . المضامينية. . الاسلوبية. . وعلى مستوى التلاقحات العقلية والوجدانية والمعطيات الافتراضية الجديدة فيها والتي ترتقي باشتغالات لاتخلو من منظومة من فنتازية تقوم على ما هو حدسي تخيلي ولا يخلو ذلك من الدلالات الاستبطانية بحفرياتها السايكولوجية ممثلة بـ (أنا) الفنان وتمظهرات ذلك اسلوبياً بما يصعّد من تماهيات المعنى وتشظياته وعدم تحديده في اطر ما ضيقة. . بل ان هناك جدلاً لحراك من الديمومة تاخذ شكل استعارات ايحاءات من المطلق الذي يتجاوز شيئية العالم وحسية الاشياء، وبايحاءات حركية دائرية بما يشكل حراكاً لا توافقياً يمنح نصية المنجز القدرة على استفزاز المتلقي بصرياً فضلاً عن ذلك فان نصية المنجز البصري تتكشف فيها احتدامية البنى النصية الفاعلة التي تجمع بين العضوي والهندسي. . بين التخيلي والعقلي بين الحنين الى وشائجية مشيمية خط الارض والفضاء والتشبيه والتهيؤ والتجسيم والاحساس بالمنظور وبين التغريب في منظومة عقلية هندسية تتنافر مع حدسية التخيلي على الرغم من تلاقحاتها معه. . وتوليفات لمكعبات تشتغل بالتجريد الذي يتسامى على الوصف ويوغل في المطلق واللامتناهي انها خطابية مركبة ومعقدة. . الم يشر (عمانوئيل كانت) بمقولاته الفلسفية الجمالية الى حجم مخاضات ولادة الرائع اذ يتلاقح بين العقلي والتخيلي ضمن حيثيات المعادلة الصعبة. . ان الكتل الجسدية



لآنسات آفنيون تندفع الى اطراف العمل ومقدمته في حين تخفف الدرجات اللونية الزرقاء الشاحبة في خلفية العمل من اندفاع آنسات آفنيون نحو الأمام فاللون الأزرق بتقطيعاته الهندسية التي تتوافق بشكل هارموني مع التوليفات التكعيبية للمنجز البصري . وهو لون بارد يسحب نفسه عادة نحو الخلف مانحاً المتلقي احساساً بمنظور خفي مفتوح وايحاءاً بالمطلق الذي يتوافق مع توجهات الهندسية التكعيبية التي تشتغل طبقاً لكيفيات تجريدية اذ يوحي التجريد ابداً الى المطلق . هكذا تتصاعد حوارية من الجدل اللامتناهي الذي يفضي عادة الى سيل من المعاني. حوارية من الجدل القائم بين نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والمتلقي، كماان هناك بنى نصية دالة وفاعلة مثل آنسات آفنيون وبنى نصية مكتنزة طبقاً لمسوغات بنائية اذ تفّعل من دلالة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون وتزيد من اندفاعها نحو الامام وفرض هيبتها وسطوتها الجمالية.

ان هناك ثمة ازاحات على مستوى التلقي، فاذا كان تلقي النص حسب (انكاردن) بتوجهاته التنظيرية تتخذ مساراً ذا اتجاه واحد من النص الى المتلقي فانها حسب (ايزر) تتخذ اتجاهين في آن واحد بما يفّعل بنى نصه وبما يسمح بملء فجوات النص بنظم خبراتية منتجة ومبدعة من قبل المتلقي عبر مسارين ينطلق احداهما من نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون وينطلق الثاني من المتلقي الى نصية آنسات آفنيون وبذا يكون المتلقي مشاركاً فاعلاً ومنتجاً لا يتوقف بحدود آلية ملء فجوات النص وانما يوغل في نظام حلقي لحوار جدلي يجمع بين النص بشكل متواصل بما يسمح بتثوير بنى نصية اميبياً اذ تنمو جدلية الحوار بين الاثر الذي يتركه نصية منجز الآنسات وفيض الدلالات والمعاني التي يمنحها اياه المتلقي طبقاً للطروحات التنظيرية لدى (ايزر).

وفي مجال آليات التلقي لدى (ايزر) وفي سياق توجهات كهذه وتبعاً لـ (هارتمان) فان المتلقي سعياً في هذه الكيفية يشعر بنوع من اللذة والمتعة في استكشافاته للمعنى.



هناك طروحات طبقاً لنظرية التلقي تشير الى انه اذا كان النص مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع التلقي لن تكون [1]. وبرأيي فان ذلك يدل على صواب مثل هذه الطروحات كما هو معروف بداهة ان يمتلك العمل الفني شروطه ومواصفاته التي تمنحه اكتفاءاته الذاتية وهذا ممكن بما هو عام على مستوى المعطى الجمالي فنحن نستقبل اعمالاً فنية ذات طرز كلاسيكية او ذات توجهات تسجيلية.. ونحن ننبهر بتلك النتاجات لكن الكثير منها لا تحمل سمة المغايرة والتشظي او مسميات الخطاب. . واذا ما انبهرنا بها فان ذلك يتم على مستوى الاتصال بحدود اليات العملية الادراكية بما لا يسفر عن تفعيل قصديات مؤلف النص. . بل وبما لا يؤدي الى تشظي المعنى تساىلاته او اعادة تنظيم البنى النصية طبقاً لفضاءات من الهيرمنيوطيقا. . فالمعنى في نتاجات كهذه معطى مباشرة في النص وفق نمطيات فكرية وبصرية مدرسية وتسجيلية محددة. . اذ يرى (ايزر) ان المعنى غير معطى مباشرة في (النص) كما انه غير مخبوء في أي جزئية نصية وانما هناك بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع (النص) اذ يستخلص المتلقي المعنى الذي يعد خلاصة تفاعل تصوراته الذاتية وخبراته القراءاتية مع البنى النصية[2].

وبالمقابل هناك طروحات ترى ان النص الجيد انما يتمثل بالنص الذي يتمرد على السياق ويخرج عن اعرافه والمنتهك لبعض معاييره والمجاوز لمقولاته ذلك انه يزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ويؤثر فيه اثراً اشد من غيره نظراً لاختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية ولعل هذه المخالفة التي احدثها (النص) هي اخذ الملامح

---

(1) هولب ، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية،ط1،ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، 1990، ص28.

(2) الحمداني ، حميد ، القراءة وتوليد الدلالة،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب العربي، عمان ، ص32.



المميزة لفعلي الابداع والتلقي[1]، وهكذا تعد نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والذي يمتلك مسميات الخطاب بفعل حراكه الاداتي التنظيمي التثويري ضمن توجهات الحركة التكعيبية اذ يعد هذا المنجز ازاحة في فن الرسم تقوض قرون من تاريخ فن الرسم. اذ ان الاثر الجمالي هنا أمسى سطحاً يفرش مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر والانساق بطريقة جمالية لأشكال مغايرة للواقع، فضلاً عن ذلك فأن هذا الخطاب يشكل ازاحة بفعل تأثيراته بوصفه يعد مرجعاً للحركات الفنية التي تلته وفتحاً للبعض منها بفعل اثراءات مغايرته، وهذا يعيدنا الى مقولة (كوكان) موجهاً النصح الى صديقه (شوفنيكر). . (خذها نصيحة مني لا ترسم من الطبيعة بافراط، الفن تجريد، استخلصه من الطبيعة بالتأمل امامها وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناتج عن ذلك)[2] وهكذا أمعن (سيزان) في الطبيعة بتامل افلاطوني. . تأمل عقلي مثالي. . ليلحظ ان الطبيعة. .انما تقوم على ما هو اصل. . في مثالاتها من المخروط والاسطوانة والمثلث، اذ يشتغل الفن بمغايرة الطبيعة.. اذ يسن انساق جديدة لا تتوافق مع الطبيعة.. انساق تخرج عن المألوف لكل الانساق المعهودة في تاريخ الرسم، ونصية آنسات آفنيون تمارس نوعاً من أنواع اللعب الحر.. وهي تفارق اثراءات حسية اللون وتخمة العناوين الوصفية الجاهزة لتتشظى في لعبة الانساق الشكلية بحوارية تأملية عقلية لمتلقي يصعّد من آليات التلقي لديه يحدث جملة من التجاذبات والتقاطعات والتشوفات الاستكشافية والاضافات والحذف في فجوات وتلابيب وحفريات ومسوخات وتشريحات ما ورائية نصية آنسات آفنيون بشكل فاعل ومبدع. . بين نص يمتلك كل مقومات الانتقائية والقصدية وتفعيل كل ما يشغل آليات التلقي والخلق الفني.

---

(1) العقود ، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل ، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب،الكويت،ص242.

(2) باونيس ،الان : الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل ، دار المامون للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد ،1990.،ص87.



ان منجزاً جمالياً مثل آنسات آفنيون انما يقوم على محمولات نصية دلالية مخبوة بما وراء النص وهي وان كانت دلالات عقلية فهي لا تخلو من فنتازيا تشرخ عاطفة المتلقي باشتغالات كيفية تعرف بالندرة والتفرد الاسلوبي الخلاق الذي يحقق أنواعاً من المتعة بمستويات متعددة لدى المتلقي . حسية تجريبية . وجدانية تخيلية . . عقلية تحليلية . . بدائية . . هالات نحتية بمرجعيات ابداً . . كيفية.. اذ يرى (رولان بارت) ان التواصل النصي والاستجابة له يتوقفان كلياً على مدى تحقيق مبدأ اللذة وان أبداع النصوص ما هو الا عبارة عن – متع اللغة – التي تحدث من خلال الانقطاعات الحاصلة في جسد (النص) طبقاً لذلك يكون التلقي هو اللذة المتمركزة في بنية (النص) المؤطرة لذا فان المتلقي لا يسجل او يدون لذته أثناء القراءة بل يكشف عن لذة الأخر (المبدع) والتي تتجلى من خلال معرفته او علاقته المثالية باللغة وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في أبراز الوجه الآخر للفنان غير المرئي والكشف عن قوانين تحقيق ذلك في مادة النص[1] .

سيميولوجيا الخطاب الجمالي البصري لدى الطفل بين النمو والحداثة

بحث القي في المؤتمر العلمي الحادي عشر / جامعة بابل/2009

نشر في (صحيفة الاديب السنة الخامسة العدد 166 في 30 نيسان 2008)

إنّ سيميولوجيا الخطاب الجمالي البصري لدى الطفل . تُعدّ لغة . . معنية بالأشكال والخطوط والألوان والعناصر والعلامات الشكلية البنائية . . وهي تؤلف نظام توصيل وجداني محمّلاً بالرمز والإشارة يمتلك مقوماته الخاصة . . فهي تشكل بنية لدى كل طفل . . تمتاز بالنمو والتحول . . إذ يشير الفيلسوف الألماني (كاسيرر E. Cassirer) في كتابه فلسفة الشكل الرمزي (The Philosophy of Symbolic

(1) خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،1997،ص129-130.





Form) خلال طرحه للمبادئ السيميولوجية بقوله " ليست اللغة هي الأداة الوحيدة التي تقوم بهذا الدور الإيصالي، وان هناك أنظمة إشارية أخرى تشاركها المهمة نفسها كالاسطورة والدين والفن والعلم والتاريخ، فكل نظام من هذه الأنظمة الإشارية يحاول تصوير العالم وخلقه باستمرار "[1].

كما ينوه (تشارلز موريس) خلال تفريقه بين الرموز والإشارات والعلامات المستخدمة في العلوم إذ يرى إن الإشارة ليس لها معنى نستمده من تأملنا لها وان نستمد معناها من دلالتها التي نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز (Symbol) فله في ذاته مضمون خاص به فكأن الشكل يوحي بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك إن أي تغيير في الشكل يتبعه تغيير في المضمون فلو غيرنا في اللون الأسود في اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فصلتها بمعناها صلة اتفاقية مصطنعة ومن ثم يصبح في إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى [2].

في حين تؤكد (سوزان لانجر) إلى ضرورة قيام الحدس من ملازمة الرمز في الفن، والفنون لديها رموز لها مضامين وجدانية وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية لهذا المضمون، وان كل هذه العناصر هي التي تكون موضوعاً للإدراك الحدسي الذي يتدخل عند تذوق الفنون ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون[3]. وفي حدود هذه الدراسة تعنى السيميولوجيا بلغة الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم لدى الطفل كنظام معلوماتي خبراتي يحمل دلالته الرمزية التي تمتاز بخصوصيتها وثرائها الذوقي والنقدي تنظيراً وتأملاً

---

(1) انظر :جيرو ، بيير : علم الإشارة .. السيميولوجيا ، ت : منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1992 ، ص ص 14 – 15 .

(2) انظر :مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال .. نشأتها وتطورها ، ط 2 ، القاهرة ، دار الثقافة والنشر والتوزيع ، 1984 ، ص 208 .

(3) انظر : المصدر السابق ، ص ص 208 – 209 .



ومشاركة وتأويلاً... فهي ليست لغة العلم والمنطق. . إنما لغة الفن والصيرورة والديمومة والأحاسيس.

إنّ سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل تمتاز بعالميتها. . مع تفردها وثراء تنوعها. . وهي ترتبط بإنتاج أفكار وأشكال وفقاً لمدركات واحدة إلى حد ما بين الأطفال المنتجين لهذه اللغة مع كل مرحلة من مراحل سني حياتهم مع فرق حيثيات مخزون الخبرات بين أطفال شعوب العالم، فالطفل في أفريقيا مثلاً على الرغم من أنه لا يقلّ أصالة في سيميولوجيا خطابه البصري عن الطفل الأمريكي. . ولكن هذا الأخير يختلف عن الطفل الأفريقي من خلال مخزونه الخبراتي البيئي ممثلاً بلغته السيميولوجية البصرية بفعل مفردات بيئته وما تفرزه ثقافياً وتكنولوجياً واجتماعياً. . ولغة الطفل عموماً. . لغة نقدية إزاء العالم الخارجي. . إذ بها. . ومن خلالها يشكل الطفل العالم الخارجي وينظمه. . بل يعيد تنظيمه بشكل متنام بفعل غريزي ديمومي يتسم بالحيوية والنشاط. . وهي لغة. . تمتلك سماتها الذوقية الاستطيقية ذات الطاقة الوجدانية التعبيرية. . وإن كانت ذات أشكال متشيئة أو ممسوخة للقيم الإنسانية. .. وهي لغة الرمز. . التي تعد خطاباً بصرياً يشكل تواصلاً مع حيثيات الوسط البيئي الذي يتفاعل فيه الطفل. . إنها ماهية الطفل. . لغة. . تفعل فعلها في شخصيته. . فهي تشذب فيها. . وتصقلها. . وتتصل اتصالاً وثيقاً بخبراته وميوله وحالاته النفسية، بل تتصل بقواه العقلية ومستوى ذكائه، ويكشف من خلالها قدراته، وتنمي شخصيته معرفياً ووجدانياً ونفسحركياً. . وهي تمتاز بتحولاتها شكلاً ومحتوى وفقاً لنموه العقلي والجسمي والنفسي. . ونموها يتم من خلال أشكاله وطبيعة العناصر فيها ومجالات تنظيم هذه العناصر بفعل انشائيتها بنائياً ومن أمثلة ذلك لو أخذنا شكل الوجه البشرى وهو من الموضوعات المحببة لدى الأطفال في خطابهم البصري وبالذات لو أمعنّا النظر إلى البنية التكوينية للأنف في الوجه المرسوم لوجدنا كماً متنوعاً من الإشكال والخطوط والنقاط التي تمثل شكل الأنف تجمع بين الخط والخطين والمثلث والمربع والمنحني. ... وهي أشكال

بغاية الاختزال والتجريد وتمنحنا تصوراً ثراً بديناميكية سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل، أو في تحولات بنية النظام الدائري لدى الطفل وتنوع دلالاته لتوفر خصائص المرونة والتلقائية والنمو من خلال طاقتها الإبداعية في سيميولوجيا هذا الخطاب وان الأشكال الفنية لدى الطفل ذات منطق صوري عالي الحساسية الاستطيقية يتبع لغة الأنساق الحرة الذي يرتكن إلى منطق الطفل ذاته عبر طريقة رؤيته للأشياء.. بدليل إن البناءات الشكلية لدى الطفل تمتاز بوحدة عمرانيتها عضوياً وفنياً من خلال شد أجزاء الخطاب البصري وعناصره شداً نسيجياً عضوياً يمتاز بالنمو التحوّلي والمرونة والتماسك، فخلخلة أي عنصر أو نسق من الأنساق، إنما يربك التكوين العام ويشوه قيمته الاستطيقية وبهذا يشيد الطفل بناءاته الشكلية وفقاً لمنطق استطيقيته الحدسية سواء بالغ في حجم الأشخاص أو حذف فيها، ويشير (مصطفى سويف) حول الطبيعة الإدراكية للأشكال لكل من الفنان والطفل إلى أن أدراك الفنان البالغ يشبه إدراك الطفل من حيث الشكل ويتباين معه في المضمون، أي أن الفنان يماثل تكامل الطفل في مجاله ولكن في مستوى أعلى(4).

إنّ الطفل يبدأ في سنيّ حياته الأولى. . تجريدياً. . رمزياً. . من خلال لغة الخطاب البصري لديه. . ثم يتحول نحو الطبيعي أو يسمى أحياناً بمسيمات أخرى مثل الرسم الموضوعي أو الواقعي أو التسجيلي. . من خلال اعتماد آلية النقل الحر في عن العالم الخارجي. . وفي هذه المراحل المتأخرة من طفولته. . يفقد الطفل جلال ذاتيته بصرياً ومدى هيمنتها وفرض سلطتها في صياغة قيمه الاستطيقية. . خطاً. . ولوناً. . وشكلاً. . وتوزيعاً. . لذا نرى الفنان البالغ. . يعاني. . مستخدماً آليات ووسائط متعددة في بحثه عن فردوسه المفقود المحمّل بعبث الطفولة وألف باء قاموسيتها البصرية. . فأشكاله وألوانه وإنشاءاته تلك إنما تصل حد السحر والانبهار وغاية في الإبداع الفني. . مما يطالب فيه من المربين التربويين من معلمين ومشرفين وأولياء أمور

---

(4) انظر :عيسى، حسن أحمد : الإبداع في الفن والعلم، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، 1979، ص ص 145 – 150 .



هؤلاء الأطفال بأن لا يفرضوا أشكالهم الفنية الرصينة منها والجوفاء على الطفل. . فبناءاتها الشكلية تتناسب وتصوراتهم.. هم.. إذ أن البناءات الشكلية للخطاب البصري لدى الطفل شأنها شأن آليات التفكيك لدى (جاك دريدا) في تشظياتها ومخالفتها للمتفق عليه والسائد لدى هؤلاء المربين. . لكنه يبقى فاعلاً. . وإن منطق الطفل كذلك. . يمتلك سحره. . في تشظياته ومغايراته تلك.

ويشكل النمو العقلي والانفعالي والمهاري الحيز الأكثر تمثلاً وحضوراً في مهام تربية الطفل. . ولا ينفصل الخطاب البصري بمستوياته المختلفة ومن خلال جدل قائم بين حركة الأشكال والألوان والعناصر. .. وهذا النمو العقلي والوجداني والمهاري. . وما من شك إن الطفولة مساحة عمرية متنامية بمنتهى الحساسية والخطورة إذ من خلالها تتبلور أبعاد الشخصية وخصائصها وبما ان الطفل في سنواته الأولى يتسم بمواصفات شخصية أقل خبرة في التعامل الواقعي مع العالم الخارجي ولغته ومنطقه وصلادته. . فللطفل خيالاته وميوله ورؤاه. . وأشكاله. . التي تمنحه خصوصيته. . ويعد الخطاب البصري ممثلاً بفن الرسم. . عالماً رحباً. . وحراً للتعبير عن حاجات هذه الشخصية وفقاً لمنطق عالمهم الطفولي.

إنّ سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل تُعدّ نظاماً من المحمولات والأنساق الرمزية والإشارية التي تمثل العالم الخارجي تمثيلاً وجدانياً تعبيرياً. . يعبّر عن ذات الطفل. . وهي بهذا لغة استطيقية. . وهذا يذكرنا بالطروحات الفلسفية لدى (كروتشة) فعلم الجمال لديه يشمل كل أنواع التعبير عدا التفكير المنطقي ويرى ان نظريته في علم الجمال هي نظرية عامة في اللغويات. . لأن اللغة بوجه عام وسط يتم من خلاله التعبير عن الذات [5].

وبهذا تتداخل اللغة الاستطيقية بالتعبير الذاتي، وإن سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل تتوافق توافقاً متكافئاً مع مدركاته، وبالمحصلة لا يشجع

---

(5) انظر :كامل، فؤاد وآخرون : الموسوعة الفلسفية المختصرة، بغداد، مكتبة النهضة، ب. ت، ص 343 .





إكراه الطفل بان يعدل أو يطور من نظامه السيميولوجي البصري هذا. . فالطفل غير معني بأمانة النقل التسجيلي الحرفي للعالم الخارجي. . فهو إنما يجزئ شيئية هذا العالم. . أو ينتقل بها إلى كلياتها ممثلة بتجريداتها وبرمزيتها عبر إعادة تنظيمها بما يضفي عليها رؤاه الداخلية. . وهذا يعيدنا إلى الخطاب البصري لدى (بول كوكان) الذي ينحو منحىً تعبيرياً رمزياً ففي لوحته مثلاً (المسيح الأصفر) لا يصوّر (كوكان) السيد المسيح كما صوره غيره من الفنانين فهم إنما يحاكون المسيح محاكاة تسجيلية وفقاً لمواصفات السيد المسيح إلى حدٍّ ما. . إنّ (كوكان) يصوّر المسيح كما يستبطنه داخلياً. . أي كما يراه هو. . بأبعاده الذاتية الإنسانية على اكبر قدر من التعبير والرمز. . وهنا يبرز دور آلية المنهج الحدسي في الخلق الصوري في الخطاب البصري وهذا ليس ببعيد عن طروحات (أفلوطين) عندما يصف عمل (فيدياس) قائلاً: "إن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو بدا للناس " (6).

وهذا يقودنا إلى أن الحدس. . إنما يطفح بمساحات من الرؤى الداخلية والخيال. . وهذان يعدان العالم الذي يجد فيه الطفل ملاذاً له للتلاعب بأشكاله وألوانه. . فالطفل لا يرسم ما يراه وإنما يرسم ما يعتقده. . وبهذا يضفي انطباعاته ورؤاه الداخلية من خلال سيميولوجيا خطابه البصري. . فالدائرة لديه رمز لأخته الصغيرة. . أو للشمس أو لوردة عباد الشمس أو لحيوانٍ طائر.

إنّ اللغة السيميولوجية البنائية البصرية لدى الطفل إنما تتوسم مفهوم اللعب الحر. . فبنائيته البصرية هذه. . تنمو. . تتغير. . تتشظى. . فراغات وحجوم وفضاءات متنوعة وخطوطاً تتوغل أحياناً في عمق اللوحة وتبرز من جديد نحو بصر المتلقي. . وكأن السطح التصويري فسحة من كون شاسع. . ويقوم اللاشعور هنا بفعل حيوي مخففاً من سلطة العقلي خلال آلية الرسم وما أقرينا في هذا إلى بنائية (جاكسون

---

(6) انظر: مطر، أميرة حلمي: المصدر السابق، ص 80.



بولوك) من حيث حركة مسارات خطوطه اللونية في سطحه التصويري أو كونه الشاسع هذا.. وإن كانت بنائية (بولوك) تتميز بالتراكب والتقنية العالية، والأقرب إلى عالم الطفل.. (بول كلي) فهو يمارس لعباً حراً جاعلاً من السطح التصويري أرضيات وفراغات وفضاءات مرنة لحركة الأشكال فيها.. وأشكاله هذه بسيطة بساطة بنائية الشكل لدى الطفل، وهذه التطبيقات تذكرنا بطروحات (شيللر) حول مفهوم اللعب الحر في الفن فضلاً عن أن (ارتيكا كاست) يعد الفن الحديث (لعبة طفولية) [7]. و(كلي) أساساً هنا.. يتبع خطى سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل.. فهو إنما يتوسم آلية المنهج الحدسي في تفريغ سيميولوجيا مكنونات البنية اللاشعورية التي تُعدّ النظام الرمزي للاوعي لديه مستفيداً من تلقائية شكلانية الطفل.. ومرونة خطوطه.. وحريتها وتوزيع الأشكال في الفراغ والنمو التوليدي لحركة الأشكال وديناميكيتها في خطابه البصري، فالطفل إنما يستمد رمزية أشكاله وتوزيعاتها من عالم اللاشعور لديه.. كجانب إثرائي له فاعليته في مراحل من طفولته ومراهقته أيضاً.. وعلى الرغم من أن (سلفادور دالي) يعتمد المبدأ ذاته.. إلاّ أن (دالي) لا يستخدم عفوية (كلي) الذي يعتمد تلقائية الطفل أثناء التعبير بعيداً عن التقنية العالية التي يعتمدها (دالي) في حذلقته الأكاديمية الصرفة أثناء معالجته لأشكاله التي تعد صورة ذهنية لإفرازات اللاشعور. كما أن معالجات (ميرو) تنحو منحى معالجات (كلي).

وبقدر اختزالية وتجريدية سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل.. خطاً ولوناً وشكلاً فوق أرضياته المسطحة فان التكعيبية تعتمد تكسير السطوح، إذ أمست موضوعات نتاجاتهم الفنية موضوعات جمالية بعيدة عن المضامين الأدبية إلى حد ما في فن الرسم الأوربي الحديث مكونة طبقات من السطوح ذات الملامس المتباينة موظفة سمة الشفافية في مظهرية تلامسية هذه السطوح.. فتوسم فنانوها

(7) انظر :برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن : الحداثة (1890 – 1930)، ت: مؤيد حسن فوزي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار المأمون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية، 1987، ص 28 .



الاختزالية العالية في اللون. . مؤكدين عنصر الخط. . فضلاً عن اعتماد أكثر من زاوية نظر فيها. . فالعمل الفني بجمع أشكالاً منظوراً إليها من الأمام وأخرى في المشهد نفسه منظورا إليها من الأعلى وفقاً لمنظور (عين الطائر) فضلاً عن تعددية زوايا النظر في بورتريتات (بيكاسو) ووفق هذا المنهج يؤكد الفنان إحاطته برؤيته الأشياء كما في أعمال (بيكاسو) و(براك)، إذ أمسى المشهد في السطح التصويري لغة شكلية بصرية وإن كانت أكثر عقلانية في بلورة نسيج المشهد الشكلاني الذي يعدّ لغة معمارية إنشائية طبقاً ورؤى التكعيبيين. والخطاب البصري لدى الطفل وفقاً لسيميولوجيته الخاصة ليس ببعد عن تأكيد خاصية التكوينات البسيطة المجردة والتكوينات المركبة المجردة وتفعيل عامل الشفافية فيها. . فالطفل لا يتورع ومن خلال قاموسه السيميولوجي الشكلاني من استلهام أكثر من زاوية نظر لرؤيته الأشياء فهو يصور الأشياء والذوات من الأمام ومن الأعلى. . ومن الداخل أحياناً. . فالطفل محيط بالأشياء وفقاً لمدركاته وسنوات عمره. . إن الطفل حدسي يصور الحقيقة كما يعتقدها. . هو. . بغية الإقناع بطرح الحقيقة. . والطفل في الكثير من الموضوعات التي فيها تشخيص لتمثيل الأشياء لا يخلو خطابه البصري من تصميم يعتمد لغة بنى الأنساق المجردة.

على الرغم من أن سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل ترتبط بشكل أو بآخر بمشاهد ومثيرات بيئية محيطية، إلاّ أنها طبقاً والتوجه الشكلاني تبدو اقرب منها إلى شكلانية (كانت) الخالصة وحدسية (كروتشة). . فهي بعيدة عن النفعية والقيم الأخلاقية والمنطق. ... فالطفل بقدر ما يوظف في رسوماته لغة سيميولوجية للتعبير عن الأنا لديه، بقدر ما يطرح أساليب وأبنية وأنساقاً استطيقية تجريدية. . فهو إنما يشكل بنى معمارية استطيقية خلال معالجاته لسطحه التصويري والبُنى المعمارية تلك وفقاً لتوزيعاتها الشكلية المجردة. . تجريدية خالصة تارة. . وتجريدية تعبيرية غنائية تارة أخرى.

والطفل في توجهاته هذه يبدو اقرب منه إلى (كاندنسكي) منه إلى (موندريان) و(شونميكرز) إذ أن الأخيرين ينحوان منحىً عقلياً يتصل بالتجريد الخالص. إذ تبدو العاطفة بشكلها التأملي الشكلي العقلي الذي يتسم بشدة التجريد، فيتبلور الخطاب البصري لديهم بفعل الفكري التأملي الفلسفي.. في حين أن سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل تجريدية بحدس يأخذ أشكالاً غنائية تعبيرية، وعموماً فان الأشكال المجردة في كل من الخطاب البصري لدى الفنان التجريدي الحديث ولدى الطفل، إنما يتصلان بما هو جوهري.. أساسي.. كلي.. وفيه قدرة على التعبير والإيحاء جمالياً عن البُنى المعبّر عنها فالطفل عموماً يختار الشكل من أكثر تموضعاته كشفاً عن الحقيقة.. أو استبطانه.. للأكثر تعبيراً فيها. والطفل يُعنى بالتعبير الذاتي في لغته السيميولوجية في خطابه البصري، إذ ترى (تروب Traube) ضرورة الربط بين الخطاب البصري لدى الطفل وسلوكياته.. إذ يُعدّ الخطاب البصري إفرازاً وإسقاطاً للغة العالم الداخلي لدى الطفل [8]. ففعل الرسم " يساعد الطفل على رؤية العالم بحس يعبر عن تناغم الأشياء واندماجها في الوعي الإنساني ويتم بفعل اقتحام مبدأ الذاتية للمضمون ولنمط التمثيل " [9]، إذ يعبّر الطفل عن الأنا لديه وانطباعاته لحيثيات العالم الخارجي بتلقائية عالية من خلال استبطاناته الداخلية وعلائقيتها بحيثيات هذا العالم ورؤى إعادة خلقه وتنظيمه وفقاً لمعالجات مبدعة تعكس مدى حيوية ذاته ومن خلال فاعليتها بالعالم الخارجي. . فشخصية الطفل – مبدعة.. فاعلة في عالم الأشياء ومحدثة فيها بفعل غريزي.. وهذه تعدّ من الخصائص المهمة في الخطاب البصري لفن الرسم الحديث في أوروبا بدءً بـ(سيزان، سورا، كوخ، كوكان، ماتيس، فرانز مارك).. ويؤكد (كاندنسكي) فعل تلقائية الذاتي والاحساسات الداخلية ودورها في العملية الإبداعية إذ يميز بين ثلاثة مصادر مختلفة للإبداع ممثلة بالآتي:

---

(8) انظر :هيفل، ارنست : فن الرسم، القاهرة، مكتبة مصر، 1982، ص ص 38 – 39.

(9) انظر :عطية، نعيم : ذكاء الأطفال من خلال رسومهم، ط1، بيروت، دار الطليعة، 1982، ص115.



1. الانطباع المباشر في الطبيعة وهو ينجم من خلال وقع، أو تأثير العالم الخارجي المباشر على الفنان.

2. التعبير التلقائي في العالم الخارجي اللامادي أو (الروحاني) وهو لا شعوري في معظمه ويسميه (كاندنسكي) بالارتجال.

3. التكوين ممثلاً بالتعبير عن الشعور الداخلي أو الباطني، ويؤكد (كاندنسكي). . هنا. . رغم أهمية العقل والوعي ولكنهما يجب أن لا يظهرا. . فلاشيء يبقى سوى العاطفة [10].

على الرغم من مظهرية الخطاب البصري لدى الطفل. . إلاّ أنه يمثل حقائق يحاول إظهارها بأكبر قدر من الوضوح والإيحاء. . وان كانت غامضة بالنسبة للمتلقي. . فهي واضحة بالنسبة لديه. . لأنه يعي دلالاتها. . والمنحى التعبيري فيها. . وبالمحصلة فهو معني بهذه الحقائق. . متمسك بها. . وتدافع عنها. . بوصفها سيميولوجيا تواصله مع العالم الخارجي. . وعلى مستوى فن الرسم الحديث. . لم ينثنِ (فان كوخ). . أمام النقد الخارجي. . ولا (سيزان) الذي حجب عرض أعماله. . فتمّ عرضها في صالون المرفوضات من الأعمال الفنية. . فضلاً عن تشبث (كوكان) بنتاجاته رغم بوهيميتها ووحشيتها وفطريتها. . وكذلك (ماتيس) رغم الفورة العاطفية في نتاجاته الفنية ووحشية سماجة التعبير وتلقائيته المفرطة فيها. . وغيرهم من رسامي الفن الحديث. . رغم تباين تنظيراتهم وأساليبهم وتقنياتهم. . إلاّ أن المعطى الخطابي البصري الاستطيقي لديهم إنما يمثل كل رؤاهم وحقائقهم إزاء العالم الخارجي. . فهم إنما يخلقون عوالمهم. . ويرى (هربرت ريد) إن (بول كلي) إنما يصنع عالمه الخاص الذي يشكل كليته وشمولية رؤاه فيقول " يجب أن نفصل كلي عن كل حركات الفن الحديث. .. إنه أكثر الفنانين المحدثين تفرداً. . فقد خلق عالمه

---

(10) انظر :عبد الحميد ، شاكر : العملية الإبداعية في فن التصوير ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، كانون الثاني، 1987، ص ص110–111 .



الخاص - كما فعل شاكال - عالماً يتمتع بنباتاته وحيواناته الغريبة وبقوانينه المغايرة لمنظور الرؤية وللمنطق - وفي هذا العالم كان يعيش وكان وجوده كله. ... إنه فن غريزي، وخيالي في صورة طفولية، وفي صورة بدائية أحياناً ولا يتمتع إلا بالقليل من الموضوعية. ... " [11].

كما أنّ سيميولوجيا الخطاب البصري لدى الطفل. تمتاز بتحريف الأشياء والذوات. إنه يشوه فيها. يبالغ. يسقط من الأنا لديه على الموضوعي. محدثاً فيه انطباعات. هذه الأنا حول هذا الموضوعي. وهذه السمة ليست ببعيدة في تطبيقاتها في نتاجات رسامي الفن الأوربي الحديث. فلوحة (الجورنيكا) مثلاً للفنان (بيكاسو) تقوم على إيقاعية تتسم بحركة العناصر والأشكال الآدمية والحيوانية المشوهة بفعل الحرب بغية توسمها بأكبر قدر من الشحنة الدرامية المؤثرة لدى المتلقي وإحداث قيم جمالية وان اتصلت بمفاهيم القبح ذاته. فالحرب. يتشوه. ويُمسخ. ويتشيأ الإنسان فيها. وهذا الحال ينطبق على نتاجات الحركة التعبيرية عموماً ويمكن تلمس ذلك في أعمال (موديلياني) و(نولدة) وغيرها من الأعمال.

إنّ لغة الطفل البصرية. لغة بسيطة. تمتاز بالمغامرة.. والديمومة.. لغة اختراقية لزمكانية العالم الموضوعي. لغة تجد أكثر مما تبحث كما يشير إلى ذلك (بيكاسو) بقوله: " أنا أجد. لا أكتشف " أو من خلال طروحات (برجسون) الفلسفية في مجال الحدس. ورغم بساطة لغة الطفل البصرية هذه. إلاّ أنها تمتاز بالثراء والعمق وقوة الدلالة واختزالها وشدة التعبير فيها. إنها رموز وجدانية تمنح معناها من خلالها. وهذه البساطة وقوة الإيحاء تذكرانا باختزالية إيمائية فن البانتومايم (فن التمثيل الصامت) عندما يرافق الأداء المهاري عمق الدلالة والإيحاء وأثرهما كمعطى اتصالي معرفي واستطيقي على المتلقي.

---

(11) انظر :ريد، هربرت : معنى الفن، ط2، ت: سامي خشبة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، الشؤون الثقافية العامة، طبع ونشر دار الشؤون العامة، آفاق عربية، 1986، ص249.





وبما أن الخطاب البصري لدى الطفل يرتبط بالفكر الحدسي. . وهذا الأخير. يطفو فوق الغريزي. . الفطري. . وتظهر أعمال (هنري روسو) ذات التوجه الفطري. . مشاهد تتسم بالآلية والجمود. . وإن كانت أعمال (فرناند ليجير) تشبه المنحى العفوي الساذج لدى (هنري روسو). . وهذه الأعمال أقرب منها إلى نتاجات المراحل العمرية المتأخرة لدى الاطفال عندما تصبح أشكالهم وخطوطهم. .. بل لغتهم السيميولوجية في الخطاب البصري عموماً تهتم بالنقل الآلي لمعالم الأشكال الطبيعية الخارجية من خلال محاكاتها تسجيلياً. . وهي لغة تفقد سحرها ورمزيتها. . إذ تبدو لغة واقعية هشّة تتسم بالفجاجة والسذاجة والرتابة، وان نتاجات الطفل تحمل ملامحها الفطرية التعبيرية الغنائية وهي بهذا أقرب منها إلى فطرية (شاكال) إذ تتسم نتاجاته الفنية بليونة الخطوط وعفوية البناء ودهشة المشهد وسحرية ألوانه الصريحة. . والأشكال لديه متأججة بالعاطفة والغنائية. . وتوليدية اللغة البصرية ونموها بحساسية استطيقية عالية.

وتؤدي خاصية الشفافية فعلها في الخطاب البصري لدى الطفل من خلال اختراقيته للحواجز المادية فهو لا يتورع من إظهار ملامح الشخوص وأجزاء أجسامهم كاملة وهم داخل وسائط النقل أو داخل البيوت وهذه السمة تعد ذروة في الخلق الصوري الذهني الحدسي بفعل ما هو خيالي لديه وهنا يظهر دور الرؤيوي لما بعد المشاهدة الحسية، وقد وظف ذلك فنانو الحداثة وما بعد الحداثة. . فهم يوغلون باختراق صلادة الأشياء معتمدين لغة حدسية، والطفل عادة إنما ينظم أشكاله وعناصره البصرية بكيفيات حدسية. . والفنان الحداثوي وإن امتلك خبرات فنية استطيقية أو معرفية أو مهارية فأشكاله إنما تقوم على رؤية حدسية في بناءاتها الشكلية المعمارية. . وبهذا فهي تمتلك تفردها وانتقائيتها. . بل اختراقيتها بفعل ديمومتها. . إذ يؤكد (برجسون) إنّ هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق إنها ذاتنا المستمرة بالزمان الذي ندركه بالحدس الباطن وهو مختلف كل الاختلاف عن الزمان



الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم. . إنه سيّال متجدد أو هو ديمومة، وعلى هذه الشاكلة أيضاً ينظر (برجسون) إلى الخبرات الفنية لدى الفنان فيرى " إنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وعلى هذا الأساس ينفرد الفنان بطريقة للرؤيا يدرك بها ما هو فريد من الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير اليها عن طريق إنتاجه الفني " (12).

وهذا ينطبق تماماً على الخطاب البصري لدى الطفل بديمومته وديناميكيته في شدنا بصرياً. . من خلال حدسية طروحاته الشكلانية منتجاً قيماً ذات حساسية استطيقية عالية تطفح بالفطري والتلقائي الخام. .. الذي لا يخلو من سماجة ووحشية ورمزية ... لتفرض نسقيتها وتأويلاتها في أبنيتها ومعانيها مكونة لغة سيميولوجية من الأنظمة الاتصالية معرفياً واستطيقياً.

من خلال ما تقدم يمكن القول إنّ سيميولوجية الخطاب البصري لدى الطفل تتصل بلغة بنائية معمارية شكلانية. . وهذه اللغة على مستوى الخطاب التواصلي إنما تقوم على نوعين من المستويات أولهما. . الاتصال الذاتي وثانيهما الاتصال مع البيئة (المحيط الخارجي) وبما أن هذه اللغة بنائية تحمل قيماً استطيقية، فهي إنما تقوم على الخط واللون والشكل والنقطة والعلاقات الرابطة والفضاء والتكوين ... وهي لغة تعبيرية تمتلك مقوماتها الإبداعية فهي أصيلة. . مرنة. . تلقائية. . ذات حساسية عالية تجاه معالجتها للوسط الخارجي. . تنظم. . وتعيد تنظيم بنائية الأشياء والذوات. . وتشكل أساسيات الأنا لدى الطفل. . أي سلوكياته. . وبهذا فهي تنمو مع نموه العقلي والجسمي والنفسي. . ليس هذا فحسب. . فهي تنمو آنياً لاقترانها بالإبداع والديمومة والصيرورة والتوليدية. . وفقاً لمنطق المفهوم الاستطيقي لمراحل سنيّ الطفولة. . ومن خلال الخطاب البصرى لدى الطفل نكتشف ميوله ومهاراته وصوره الذهنية وقدراته الإبداعية. . وان سيميولوجيته تُعدّ لغةً رمزيةً

(12) انظر : مطر، أميرة حلمي : المصدر السابق، ص 374.





بصريةً لها محمولاتها المعرفية والوجدانية وقيمها الاستطيقية. . ودلالاتها التعبيرية التي تقترن بالوجدان الإنساني وفقاً لطروحات (كاسيرر) و(تشارلز موريس) و(كروتشه) و(لانجر) ... وإن هناك العديد من الوشائج على مستوى البناءات الشكلية وقيمها الاستطيقية ومعانيها وسايكولوجيتها تجمع بين الطفل والفنان الحداثوي، منها ما يتعلق بالبنائية الإنشائية البصرية لدى الطفل وطبيعة تعامله مع حيثيات الموضوعات الخارجية وترميزها وعلاقة هذه السيميولوجية بعالمه الذاتي ومدى اقترانها بالأحاسيس والانطباعات والرؤى الداخلية. . وأثر ذلك في صياغات الخلق الشكلاني لديه. . والإمكانات الإبداعية فيها. . فضلاً عن دور اللعب الحر في إنشائية خطابه البصري وكيفية توظيف هذا المفهوم من قبل رسامي الفن الحديث وطبيعة علاقة اللعب الحر بالبنية اللاشعورية لكل منهما. . وان لغة الخطاب البصري لدى الطفل تمتاز بالتجريد والبساطة والاختزال. . فضلاً عن توليدية حركة الأشياء لديه كما أن للطفل شفافيته وزوايا نظره الخاصة في بلورة رؤيته لأشكاله وفقاً لمنطق خلقه الاستطيقي فوق سطحه التصويري، إذ تعد تلك كيفيات استلهمتها التكعيبية في بناءاتها التشكيلية. . فضلاً عن امتلاك الطفل لحدس خيالي شمولي من خلال إحاطته بعالم الأشياء منتجاً قيماً استطيقية مخففاً فيها نبرة الإيقاع العقلي متوسماً خيالاته في بناءاته الشكلية وان سيميولوجية خطابه البصري التجريدي المنزه يقترن بشكل أو بآخر بالشكلانية الخالصة لدى (كانت) والحدسية العالية لدى (كروتشه) خاصة وإن الطروحات الفلسفية لهذين الفيلسوفين قد أثرت بشكل كبير في فن الرسم الأوربي الحديث خاصة لدى التكعيبية والسريالية والتجريدية. .. التي تبحث في الخالص والروحي والصوفي والحدسي. . وان الخطاب البصري للطفل أقرب منه إلى التجريدية التعبيرية الغنائية لـ(كاندنسكي) لغنائيتها ولتشظياتها الروحية واستلهامها إيقاعات اللعب الحر عبر مساحات البنية اللاشعورية، فضلاً عن اعتماد خصائص المبالغة والتحريف والتشويه في الخطاب البصري لدى الطفل، وان التعبيريين وغيرهم من الفنانين المحدثين غير بعيدين عن توظيف هذه الخصائص في نتاجاتهم الفنية أمثال (كوخ وكوكان وموديلياني وبيكاسو). .. كما أن الخطاب

البصري لدى الطفل لا ينفصل عن مستويات تفكيره الذي يُعدّ فطرياً. . يختزن الخام ويتسم بالعذرية. . وان تلقائية فطرته هذه تلتقي بشكل أو بآخر مع (هنري روسو) و(شاكال) و(فرناند ليجير).

إنّ سيميولوجية الخطاب البصري لدى الطفل. . تشكل لغة رمزية استطيقية تعبّر عن محتوى الطفل وجدانياً ومعرفياً. . وتُعدّ وسيطاً يمتاز بأجواء من الانتقائية والحرية والدهشة والابتكار يفضي به إلى العالم الخارجي ليتفاعلا معاً.



نماذج من الدراسات الجمالية والتنظيرية

نماذج من الدراسات الجمالية والتنظيرية

الخطاب البصري ما بعد الحداثوي......استطيقا الجسد

تتغاير المسافات اذ تتوالد اشكال جديدة بفعل جملة من الازاحات الهائلة الكفيلة بتفعيل قيم جديدة تجهض من قدسية الفن ومركزيته مما يستدعي بسط ذائقية استطيقية جديدة هي الاخرى في ظل هذا اللهاث المتسارع من لغة الاشكال والرؤى والصور في فن مابعد الحداثة. في عالم يقوم على خداع التقنيات وسحر حقل الصورة الجديدة من خلال تفكيك الأبنية الجاهزة وكسر أفق توقع المتلقي بسيل من التغريب واللاإرادي اذ يعد الجسد مادة ووسيط معا في فن الرسم وما يرافقه من إيماءات وطقوس ما بعد حداثوية....والجسد معبأ أصلا بالغرائز والانفعالات والأحاسيس وقوى اللاشعور والحاجات التي تأخذ إبعادا ايقونية ذات مسميات واقعية وطبيعية ورمزية. ...لتأرشف لنفسها تاريخيتها ولا تاريخيتها عبر انقطاعاتها والجديد الذي فيها طبقا لتوجهات فلسفية وتنظيرية ومنهجية معاصرة.

ويقترن الجسد تاريخيا بكم هائل من السلوكيات والممارسات الروحية والطقوس والوظيفة الاجتماعية بل يحتل الجسد إشكاليات وجدل فلسفي وروحي وعقائدي اذ كان يعتقد أفلاطون ان الماهيات تسبق الموجودات والمهم في العملية الإبداعية وغيرها من الحقول الاخرى الصور الذهنية والماهيات وليس المادة مقللا بذلك من أهمية الجسد وقدراته الحسية لتنتفي القيم الاستطيقية من ارض المعمورة لتجد ضالتها في عالم المعقول. .عالم المثل فما كان من ارسطو الا ان يغاير طروحات كهذه فهو يرى ان الموجودات تعد المادة قوام فيها.وان عالم الحس يشكل منظومة استطيقية تقوم على بنيوية نسقيه موازية في اثراءاتها الى عالم المثل وان الموجودات تسبق الماهيات او وفق طروحات كهذه وغيرها يشكل الجسد دلالات سلوكية فاعلة في حركة التاريخ وتفعيل عناصر فضاءات الكون الخارجي بالتغيير والتنظيم



والتحليل بل وبالتثوير والتشظي وإعادة تفكيك البنى بجميع مستوياتها وتشكيلاتها عبر الخطاب الجمالي البصري مابعد الحداثوي اذ يعد الجسد حيثية من حيثيات الحضور الإنساني الفاعل بتأثيراته الفيزيقية وغير الفيزيقية والإنسان يأخذ اثراءاته الابستمولوجية في حركة تطور الفكر الفلسفي عموما عبر جدلية التئام او اختراق أحادية او ثنائية العلاقة بين المادي والروحي. .النسبي والمطلق. .الحسي والمثالي.

وليس من شك ان ما يصيب عصر ما بعد الحداثة تظهر انعكاساته ورواسبه في التشكيل الاستطيقي الجديد لفن ما بعد الحداثة الذي يأخذ مسمياته من مسميات هذا العصر حصرا والذي يقترن بجملة من الازاحات الكبيرة واهتزاز المنظومة القيمية ان لم نقل تقويض تلك المنظومة القيمية الأوربية بجاهزيتها وتقليدتها عموما واقتران ذلك بتحولات فلسفية ونقدية وتنظيرية وتحولات خطيرة على مستوى التقنية والأساليب والرؤى ولعل (نيتشه) قد عمق إزاحات كهذه عبر تبشيراته بمجتمع مابعد الصناعة مما يعيد النظر من جديد بقراءة النصوص وفق منهج تفكيكي يقوض من النسقية العقلانية ويشكك ببنائية المنظومة الفكرية الأوربية واعتقاداتها الروحية عبر النقد النيتشي لطبيعة التوجهات العقلية للمجتمع الغربي والشك بالإلهة والمطلق وتأكيد نسبية القيم بجميع مسمياتها عموما وتأسيس مرجعيات عدمية للفكر الفلسفي الوجودي والشك بالاعتقادات الدينية وبجميع تصنيفات وتبويبات المنظومة القيمية وإشكالها المقدسة اجتماعيا وروحيا وفكريا...وقد عمق من مساحة هذه الهوة (هايدجر) من خلال الشك نفسه من كل مسميات المطلق والمثال والنظم المؤسساتية والتبشير بالتقدم في عالم يسوده اللامساواة والإحكام السلطوية الجائرة والحروب وايديولوجيا التحكم بمصائر الشعوب وتدجين المجتمعات وشعور الإنسان بوصفه ملقياً، وان عليه مسؤولية بلورة وصياغة قيمه الجديدة دون الحاجة الى قوى ما ورائية وفي هذا الصدد نفسه يحفر (جاك دريدا) من طروحاته مابعد البنيوية في خارطة اللاتاسيس في تهميش المركزي بل العمل على تقويض هذا المركزي من خلال إعادة قراءة مسميات كل أنواع

الخطاب وتشظي كل الأنساق البنيوية التي تعتمد على القوانين الداخلية وتتخذ من المنهجية المنطقية سبيلا لها.

ان فن مابعد الحداثة فن يقوض كل التصنيفات والنظم العقلانية اذ يعد فن اللاترابط بعيدا عن منظومة العلاقات السببية. هنا متعدد الاشكال والرؤى دون غائيات ما..هنا تتحدد في نصوصه المعاني والإشكال في توليدية لانهائية التأويل لينتج فوضى تعكس حجم فوضوية وعبثية الوجود بل هو فن يقوم على إساءة القراءات اذ يبحث في اللاشكلي واللانهائي واللاقصدي ضمن عبثية اللعب الحر والتفكيك والمصادفة والتغريب بعيدا عن فلسفات أحادية او ثنائية الأقطاب وبعيدا عن تراكمات الإرث الميتافيزيقي. هن يقوم على الاختلاف والانفلات من كل مركزية او نظام..لتصعيد مدخرات قوى اللاشعور والياتها في الخطاب عموما في مجالات الأدب والثقافة والتشكيل..اذ تعد تلك من الازاحات الكبيرة التي أعلنت موت كل من الإله والتاريخ والإنسان والمؤلف واهتزاز المنظومة القيمية الغربية واللعب في الأدوار بين المركز والهامش وزحزحة التوجهات الروحية في نظرتها للمقدس ببدائل من الطروحات الوضعية والمفاهيم العلمانية الحرة.

ويعد فن الجسد احد المحاور الأساسية للفن المفاهيمي الذي يعنى بالعملية الاسترسالية للفكرة والجدل المفاهيمي بين الخطاب الجمالي البصري والمتلقي، ويسمى أيضا بالفن الذهنوي او فن المفهوم كما أطلق تسميته(هنري فلانيت) في بداية الستينيات من القرن العشرين من خلال تأكيد ان العمل الفني يقوم عبر ما يوصله من فكرة او أفكار وان قيمته لا تكمن فيه إنما بالفكرة التي يوصلها الى المتلقي ويتم نقل هذه الأفكار والمفاهيم عبر أفلام الفديو. ..او عبر أجساد الفنانين والوثائق والصور الفوتوغرافية والخرائط والمخططات، وهناك تأكيد على تجريدية الصور الذهنية بمعزل عن المنحى المادي الفيزيقي الذي يعد وسيطا لنقل هذه المفاهيم والإشكال والصور محملة بخزين من الدلالات الذهنية والنفسية ويتضمن هذا الفن ثلاثة محاور تتمثل بفن الأرض وفن اللغة وفن الجسد.



وليس خافيا ان فن الجسد لا ينفصل عن جملة الازاحات التي مر ذكرها في دراستنا هذه..فهو يرتبط بشكل مباشر وغير مباشر بالتحولات القيمية..أخلاقية..جمالية..ذوقية..عقائدية..اذ يعد بشكل او بآخر هذه التحولات والإزاحات القيمية، وأحد اشكال التعبير التحريضي لمسميات العالم الخارجي وهو مادة جاهزة للتعبير شأنه شأن كل ماهو استهلاكي في عالم الحضارة التي يقوم على الآنية والزوال والموضة.

ويشترك فن الجسد في المجال التشكيلي مع بنى فنون الأداء.في فنون المسرح والرقص الدرامي والبانتومايم ومع الطروحات الجديدة للنحت الحي ممثلة بنخبة من الفنانين أمثال (تيري فوكس، فيتو اكونسي) وآخرين. .اذ يعد الجسد شكلا جديدا للتعابير والمعاني والمضامين الجديدة في فن مابعد الحداثة..بل مادة أساسية للرسم. .طروحات جديدة تؤكد ألغرائبي وكسر نخبوية الفن لفن يرتبط بعجلة الحياة ومتغيراتها السريعة...لفن يؤكد على الفعل والحدث. .اذ يتم تشريح الجسد لونيا عبر تمظهراته الأدائية التعبيرية من خلال مناطق محددة من الجسد او عبر الوجه او منطقة الظهر. .ومناطق أخرى، وقد يتضمن الكتابة أحيانا.

وفي فن الجسد يغدو الجسد ذاته سطحا تصويريا..بل لنقل مادة وسيطة ان لم يكن العمل الفني ذاته. .ومثلما تدخل الأشياء في فن مابعد الحداثة مشروعية الجاهزية والاستهلاك يغدو الجسد استهلاكيا بل ويتشيأ مثله مثل أي من الأشياء الاخرى من السلع اليومية الاستهلاكية وهو هنا ليس فقط للإثارة بكل أنواعها الحسية والجنسية منها بل يغدو عنصرا تحريضيا واستفزازيا كذلك. .ويشكل فن الجسد خطابا بصريا يمتلك مقوماته البصرية بدلالاتها الرمزية المتنوعة وغالبا ما يمارس اشكال حركية مصاحبة للمنحى البصري.

ان فن الجسد يتحمل أشكالا بصرية تتضمن الوجه أيضا ومما لاشك فيه ان ذلك يقترن بشكل او بأخر بجذور فن الأقنعة. .وفن الوشم. .وفنون الأداء التعبيري الاخرى مثل الرقص والتمثيل وهو يتماهى مع جوانب وظيفية أكاديمية او ممارسات



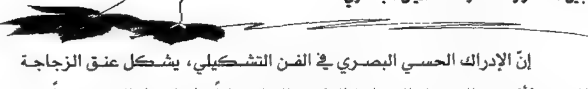
وسلوكيات طقسية روحية تتصل بالأسطورة والدين وعالم الخرافة على الرغم من تباين الغائيات طبقا وتوجهات كل مرحلة زمنية.

ان ميل بعضهم الى ان يتحول شكل الوجه لديه الى شكل حيواني او ان يغدو جسده تقطيعات ملونة لإشكال تزيينية. .اذ يعد ذلك ضمن توجهات نزعة أوربية تشتغل مع ما يسمى بفن الصرعات الجديدة. .فن الصدمة..فن الدهشة..فن الاستفزاز والتحريض على بنية الجسد كسطح يحمل نصا بدلالات بصرية وغالبا ما يتم الرسم فيها او في منطقة البطن أيضا وغالبا ما يتصل فن الجسد بممارسات وطقوس شعبية على شكل احتفالات ومهرجانات وفيها تتجلى كسر أفق توقع المتلقي. .فما عاد الفن حكرا على صالات العرض. .وما عاد الفن يقتصر على فن النخبة. .او يعرض ضمن حدود إطارات متعارف عليها بل هو فن مفتوح يتصل مع الوعي واللاوعي الجمعي. .وفي الوقت ذاته يعد رسالة أي يحمل مضامين اتصالية واسترسالية للأخر في وسط ثقافي تتلاقح فيه الثقافات الرفيعة والشعبية معا.

جدل الحسي والحدسي في الرسم الأوربي الحديث

منذ فجر التاريخ نتلمس ذلك الجدل الدؤوب بين الحسي والحدسي والمادي والروحي والذاتي والموضوعي. .. في تحديد الصلة بين الإنسان والوجود والتعبير الجمالي والفني عن تلك الصلة. . ومروراً في الحقب التاريخية اللاحقة للعصور الأولى وسعي الإنسان (الفنان) لاستحداث وتأسيس موقف فكري وجمالي. . ظهرت مدارس واتجاهات وحركات فنية تشكيلية لم تسفر حصيلتها عن موقف موحد يحدد مسار الرؤية الجمالية والفنية، بل زاد ذلك صراعاً وتنوعاً وإشكاليات ليس إلاّ. .

إنّ الصراع بين المثالية والمادية فلسفياً وجمالياً وما يقابلها من صراع مماثل في الفن بين الواقعية ومعارضيها، إنما يعطي أهمية بالغة للمنطلق الإشكالي المعرفي واسبقيته على المباحث الأخرى لإدراك الحقيقة وتموضعاتها في العالم الفيزيقي أو الميتافيزيقي.



إنّ الإدراك الحسي البصري في الفن التشكيلي، يشكل عنق الزجاجة المعرفية لأنه يعد الحصيلة الخبراتية الرئيسة للفنان قبلياً. وإن العمل الفني بعدياً يعد خطاباً بصرياً لا يمكن النفاذ إليه وتقصيه دون إدراكه حسياً.

وعليه تتكشف إشكالية تعد جدلاً لابد منه بين كل الاتجاهات الفنية والتشكيلية تتحدد في المدى الذي يسهم الإدراك الحسي من خلاله في توجيه العمل الفني فكرياً واسلوبياً. .. وهل يكتفي الفنان بالحصيلة الحسية المعرفية في تكوين رؤيته للعالم. وبما أن بداهة الأمر، إن الفنان غير محدد بالظواهر والعالم المرئي وليس ملزماً أن يكون واقعياً موضوعياً. وإن فعلاً ذاتياً دائباً يدعوه لتقصي ماهية الظواهر، الأمر الذي يغيّر مسار الرؤية لتنطلق من الذات إلى الموضوع وليس العكس.

إنّ الفن الأوربي الحديث، بما عُرف عنه من نزوع نحو الذاتي، الروحي، المطلق. .. وما رافقه من تبني فلسفات عديدة وطروحات تنظيرية، فضلاً عن تنامي التيار الحداثوي في الدراسات الفنية والأدبية والنقدية، فإن فعلاً رؤيوياً حيوياً، يمكن أن يكون مرافقاً أو مفارقاً للحسي يتوافق مع ما أسس للاتجاهات الفنية التشكيلية فكراً ومنهجاً واسلوباً.

يعلق (نوبلر) حول عالم الحقيقة الإدراكية. . فيشير إلى أن هذا العالم الملموس معروف للإنسان عن طريق حواسه فشبكية العين تتجاوب مع طاقة الضوء المنعكس عن الأشياء، وتستلم ارتجاجات الهواء على طبلة الأذن لتتمثل الصوت المسموع ويتجاوب الجلد مع تغيرات الحرارة وبتأثر الملامسة مع السطوح الأخرى وتتحدد الروائح ويتجاوب لها عن طريق الشم وفي الإجمال فإن إنعاش الأعضاء الحسية المتواصل هذا يوفر المادة الخام التي يجري خزنها في باطن الذهن وتحويلها إلى إدراك شخصي للعالم الخارجي ثم يستدرك بقوله: " إن بالإمكان أن نتصور العالم مسلسلاً من حقائق متصورة محددة، أشياء موجودة في أشكال ومواقع معية ثابتة حسب، ومن يتصور العالم على هذا النحو يراه نسقاً مكرراً مملاً، وغالباً ما

يصعب عليه أن يدرك تشبيهات للحقيقة الملموسة إلاّ إذا اقتربت من تصوراته هو نفسه. . فالشجرة، بالنسبة إليه هي الشجرة والطير هو الطير أبداً والعشب أخضر لا محالة والسماء زرقاء دون ريب " [1].

يمكننا أن نجعل من طروحات (نوبلر) هذه نقطة انطلاق في دراستنا. .. إذ يُعدّ المدرك الخارجي بماديته وفيزيقيته يشكل حقيقته السرمدية الكامنة فيه. . وفق نطاقه التكويني وعلاقاته بالبُنى المجاورة الأخرى. . يتفق على دلالته التمثيلية والوظيفية بنو البشر عامة إلى حدٍّ ما. . وتبرز الرؤية المغايرة في تمثيل هذه المدركات الخارجية من قبل الفنان. . فهو إنما يرمّز تلك المدركات. .. يختزل فيها. . أو يُركّب فيها. . يستبطنها.. يتعاطف معها. . يمنحها. . ديمومة وغنائية ورؤى. . يتوسم من خلالها الحقيقة. . وينفّس بها عن فلسفة الأبدي فنظريته إنما تغاير بنو جنسه لينأى بعيداً عن التقليدية والسقوط في اليومي باحثاً عما هو أصيل وجديد يتسم بالفرادة والكيفية والاختراق مانحاً إياها بذلك حياة استطيقية مستقلة تفيض فاعلية وجمالاً.

وبما أنّ الإنسان يُعد منظومة خبراتية تتقصى وفقاً لمجسات انتقائية. . البنية المعلوماتية وتنظّم فيها، وسواء أكانت هذه البنية بصرية أم سمعية. . أدائية. . بسيطة أو مركبة. .. في حدود هذه الدراسة فإنّ الرسام الحداثوي. . يُعد منظومة باحثة عن مدركاتها الخارجية بشكل انتقائي فهو إنما يسقط على مدركاته ما يسقطه من أحاسيس وانطباعات داخلية. . أو يصعّد بها إلى ما هو رمزي. . إلى ما هو ما ورائي. . لا مرئي. . لا متناهي. . مطلق. ... بفعل مناهج وأساليب وتقنيات متعددة. . منها ما هو حدسي. . أو تجريبي. . أو عقلي. ووفق تصور كهذا تتسم عملية الإدراك بين الفنان والوسط الخارجي. . سواء أكان هذا الوسط كوناً أو شخوصاً أو معالم وجودية. . أو ميثولوجية. . أو طبيعية أو وقائع توثيقية. . تتسم هذه العلائقية بين الفنان

---

(1) انظر : نوبلر، ناثان : حوار الرؤية .. مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ت: فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، مطابع دار الحرية للطباعة، 1987، ص ص 61 – 62.





ومدركاته هذه بالانتقائية والتأويلية، وبالمحصلة فالجهد الإبداعي لديه سرعان ما يتخذ أشكالاً خلاقة.

وتُعد الحساسية عنصراً قبلياً يسبق العملية الإدراكية بين الفنان ومحيطه الخارجي. إذ يتسم الفنان بشفافية حساسيته الاستطيقية تجاه مثيرات العالم الخارجي لتنتج هذه الفاعلية بطاقاتها التوليدية متحولة إلى حيوات أو كيانات حيث منجزه البصري ممثلاً بالسطح التصويري. فتتسم موجوداته الاستطيقية بالديمومة والنفاذ.

إنّ الرسام إنما يستقبل مثيرات العالم الخارجي. من خلال إعادة تنظيم معطيات هذا العالم.. فهو لم يستقبلها طبقاً ورؤيتها التقليدية، وهنا يفعل الإدراك دوره بتفعيله لحيثيات الوسط الخارجي من صور وأشكال ورموز. بميكانزم الفعل الخبراتي لدى الفنان. فـ (بول سيزان) على سبيل المثال إنما يحلل عناصر الموضوعات الخارجية لتتجزأ سطوحاً وأشكالاً هندسية فوق نسيجية منجزه الإبداعي وبهذا بلور واحدة من طروحاته المهمة، إذ تعد تلك السطوح والأشكال ماهيات أساسية في تشكيل بُنى العالم الخارجي وفق مدركاته الجديدة.. برؤية ابتكارية تنسف كل المومياثيات المحنطة التي تحيطه لينسج بذلك الأصول المرجعية لرؤى الحركة التكعيبية وحركات أخرى كالتجريدية مثلاً. ولا يقف الأمر بحدود ذلك فحسب، إذ تُعد الرؤية الجديدة لدى (بول سيزان) نافذة جديدة تشرّع منها أغلب المفاهيم والطروحات ذات الصبغة الحداثوية، والأشكال البشرية فوق المنجز التصويري لدى التكعيبيين أمثال (بابلو بيكاسو) و(جورج براك) و(فرناند ليجير) وغيرهم، تتشيأ بحدة بحيث لا تختلف عن أي تكوين شيئي من مكونات لوحاتهم الفنية، كما أن (بول كوكان) يبدو متطرفاً في رؤيته الإبداعية هو الآخر في معالجته لآلية الإدراك لملامح العالم الخارجي. فصور مدينة باريس كمدركات. رغم صخبها وإثارتها.. لم تجد معه حظاً متوازياً ليتكافأ معه. وبالتالي لم تتفاعل إيجابياً مع توجهات (بول كوكان).. فعمد يبحث عن مدركات من أشكال ومشاهد مانحاً إياها طاقة

تعبيرية مغلّفة بالضبابية والرموز تتسم بالغريزية والفطرية والبوهيمية. . وهي اقرب منها إلى ما يبحث عنه الفنان حقاً. . ومن خلال هذه التوافقية العالية مع الخبرات المعرفية والبصرية والفنية والجمالية. .. المخزونة لدى الفنان وبين صور العالم المحيطي للفنان.. ممثلة بمشاهد جزر تاهيتي.. ليخلق بذلك قيماً استطيقية تتسم بالواقعية السحرية التي تصل حد الرمز ممثلاً تمثيلاً إبداعياً. . من خلال مغايرته لألوان العالم الخارجي.. فلم تعد الأشجار خضراء كما ينبغي.. بل تحترق بالأحمر. . ولم يعد مسيحه الأصفر يمتلك القسمات الجميلة للسيد المسيح. . إنه يطفح بالرؤيوي والرمزي. . و(كوكان) بذلك إنما يؤسس أرضيات جديدة لمحاكاة أكثر اختراقية وسحراً لمومياء العالم الخارجي. . من خلال قدرته التوليفية في بلورة رؤية إدراكية تحولية نافذة لحيثيات وسطه الخارجي. . قد فعلت فعلها في حركات ومدارس فنية لاحقة عليه. .

طبقاً وتوجهاً كهذا يترسخ مفهوم مهم حول الإدراك والعملية الإدراكية وفق أساسيات الحداثة وفضاءاتها يتمثل بعدم اشتراط الفنان بالالتزام الحرفي بمعطيات ومدخلات العالم الخارجي، فالمؤرخ مثلاً يتوخى في وصفه وتسجيله الوقائع والأحداث الخارجية التوثيق الأمين في تفصيلاتها وحيثياتها وفقاً لمنهجه التاريخي معتمداً مبادئ النقد الداخلي والنقد الخارجي. . والعالم هو الآخر يعتمد المنهج العلمي التجريبي إزاء حقائق العالم الخارجي المدرك من قبله وكذلك هو عالم الرياضيات في توسمه المنهج الاستدلالي. . في حين أن الفنان الحداثوي ينتقي الملامح الأكثر تعبيراً عن ماهية الشيء والأقرب منها إلى التجريد والترميز. . إنه ينتقي ويعيد تنظيم حيثيات الصور الخارجية المستقبلة وفق فعل إبداعي وبتأويلية عالية إنه يعوّل على الفعل الرؤيوي النبؤي الذي يتجاوز بحدسيته حسية الوسط المادي وفعل الرؤية المحاكاتية المسطحة، إذ يمكن تحديد الإدراك بوصفه عملية تأويل الإحساسات تأويلاً يزودنا بمعلومات عن عالمنا الخارجي. . الفنان الحداثوي إنما يسقط رؤاه متخللة الصور المدركة بتصعيد خيالي وبضبط تأملي لوجداناته وباحترافية حاذقة



لمتطلبات الصنعة وفعلها الإرادي من خلال منهجه الحدسي. فهو لا يتعامل مع العالم الخارجي كحقائق بل كظواهر قابلة للتأويل. وهنا يسهم الذاتي في تفعيل ماهية الصورة المدركة. والرسام الحداثوي في منهجه الإدراكي هذا. يبدو أقرب منه إلى عالم الطفل. فالرسامون من الأطفال. إنما يقدمون مدركاتهم المعدلة للصور المدركة خارجياً. والإدراك لدى الطفل الرسام في ترميزه وتغييره للمثيرات المستقبلة من بُنى البيئة الخارجية يبدو أكثر توافقية ومواءمة في رسوماته ومدركاته من الصور المستقبلة. والطفل غير مصطنع في إجراءاته الفنية. وغير فاعل في الأشياء.. فهو يرسم بتلقائية. كأنه يدرك الصور الخارجية وينقلها بأمانة. رغم أنه يفعل عكس ذلك تماماً " فهو إنما يسقط مدركاته دون وعي رؤيوي قصدي منه " ويتضح ذلك جلياً في مرحلة مهمة من المراحل، العمرية التي يمر بها الأطفال. ألا وهي مرحلة المدرك الشكلي بين السنتين السابعة والتاسعة من عمر الأطفال.

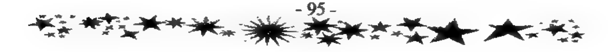
يشير (فرانكلن ر. روجز) إلى أنّ أفكار الفنان تنتمي لأنظمة تختلف اختلافاً بيّناً عن أفكار الفيلسوف والعالم النفسي، إذ أنّ فكرة الشيء هي شكل رؤية الفنان الذي يمتلك إدراكاً حسياً تحولياً وإن الصور التي يثيرها الشيء المستوعب فيها والتي تنزع نحو جزيئات الشكل في حالة إدراك حسي تحولي، لا تستدعي من أجل أن يعاد تكوينها لذاتها، والأصح إنها هي الأخرى تخضع لحالة مسخ وتحويل في حركه تمضي باتجاه العناصر التحولية للشيء المستوعب وكلتا الصورتين تتحركان من مصادر داخل أنظمتها المتفردة نحو اتحاد غير متوقع، ويشير (فرانكلين) إلى أن دراسة الصورة الفنية فن للأسلبة التي هي صفة أي حركة من حركات الفن كالتكعيبية أو التعديلات التي تتطلبها خصائص وسيلة التعبير ذاتها، كما أنها من بعد تسمح للقيام بتحديد دقيق جداً للصورة الفنية التي تكون بهذه الطريقة، صورة مركبة ناتجة من اندماج عناصر الشكل القابلة للتحويل في صورة الذاكرة لنظام مختلف من الأشياء والاندماج تحت دافع تحويلي من الفنان له



من القوة ما ينقل الصورة المركبة إلى مجال منفصل بوضوح عن واقع البيئة المستوعبة[2].

وبصدد هذه الطروحات لو كان ميدان دراستنا مفتوحاً على حركة الأدب لاعتمدنا رواية (المسخ) لـ (فرانز كافكا) أنموذجاً في هذا المجال. . وأنموذجاً في مجال الرسم الحديث يمكن أن يتجلى في أعمال الرسام (مارك شاكال) فمنجزاته البصرية تتوسم مدركات جمالية لموضوعات خارجية في مشاهد حياة يومية لها أنموذجية صورة مثال في ذاكرة (شاكال) وفق دلالاتها التعبيرية والرمزية بين المرئي الخارجي المستوعب والنموذج الذي يعده مثالاً في ذاكرة الفنان حيث يشذب ويبسط وينتقي ويرمّز. . متوسماً العناصر الأكثر تعبيراً لعناصر الصور المرئية الخارجية كمدرك مستوعب ينتج مخرجاته ممثلة بمزج اسقاطات الذاتي على ما هو موضوعي بتوفيقية لا يمكن أن تتكون إلاّ وفق منطق صوري استيطيقي يشرع صعوداً من عتبة العملية الإبداعية منتجاً قيماً بغاية الحساسية والعاطفية البكر في عالم عذري مثالي يفيض فطرية ليس لها من أرضٍ. . إلاّ مساحات من فضاءات شفافة لعبثية لهو عاطفي حر مؤلفة استطيقا مثالية لا يجرأ أحد أن يديرها إلاّ (شاكال). . مازجاً اليومي بالأنموذج لينتج ما هو مدرك سحري. . غير متوقع. . يحدث خلال عملية إعادة تركيبات العالم الخارجي من قبل الرسام الحداثوي ممثلة بمعالم البيئة الخارجية أن يقوم الفنان بتبسيط واختزال وتحليل هذه المدخلات كمثيرات إدراكية مستقبلة عبر جملة من العمليات الإجرائية المركزية المتفاوتة زمنياً بين فنان وآخر لتمنح نواتج أو مخرجات ممثلة برؤى مصورة فوق قماشة اللوحة، إذ يعد الإدراك " عملية توسطية لاستخلاص النتائج المنظمة عن العالم – الحقيقي – للزمان والمكان والأشياء

(2) انظر : فرانكلين ر. روجرز : الشعر والرسم ، ت: مي مظفر ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر، 1990 ، ص ص 40 – 44.





والحوادث . أو أنه عملية ينجم عنها اختزال بيئة معقدة إلى نظام بسيط يستطيع الجهاز العصبي السيطرة عليه " [3].

إنّ الفعل الإبداعي إنما يتوافق طردياً بنمو الصورة البصرية المدركة من خلال مواءمتها مع الصور والأخيلة والرؤى ودرجة ذكاء الرسام التشكيلي، إذ تمثل هذه المسميات من الثراء والقدرة على التنوع، ومدى الاستعداد لتشذيب وإعادة تركيب الصور المستلمة من البيئة المحيطية كمنبهات أو مثيرات مستلمة عبر الحواس، فضلاً عن مدى كفاءة وحساسية هذه الحواس في مجالاتها الاتصالية.

إنّ الجوانب النفسية تتناظر بمواءمة مع المنحى التعبيري في العمل الفني، إذ يعد التعبير وفق وجهة نظر (ابراهيم زكريا) كمّاً من المعاني تشكل العمق الاستبطاني في الأعمال الفنية، فالعمل الأصيل يتمثل بالعمل الذي يتضمن غزارة في المعنى بحيث لا يكون ثراؤه ناتجاً عن غموض أو لا تجدد، بل عن عمق وتنوع. . والتعبير أقرب العناصر إلى نفوسنا نظراً لذلك فإن فهم (العمل الفني) إنما يعني قيام ضرب من (الحوار) بيننا وبين منتجه [4].

ليس خافياً إنّ التعبير لدى الفيلسوف الإيطالي المعاصر (بندتو كروتشه) ومن قبله (هنري برجسون) إنما يقترن بالحدس. ويقترن التعبير بالحس الاستبطاني الاثرائي الذي يعمق من دلالة ما بعد الإدراك لدى المتلقي إزاء موضوعته الجمالية، وليس من شك أن التعبير إنما يلازم أسلوبية الفنان، وان اسلوبيته تعد تعبيراً حقاً عن شخصية الفنان ورؤياه الإدراكية إزاء الظواهر الخارجية، وبذلك ينحو التعبير منحىً سايكولوجياً ذاتياً، وإن هذا الذاتي يؤدي دوراً حاسماً في العملية الإبداعية بكل ثقله وإثراءاته الخاصة فهو الفضاء التأويلي لحيثيات المدرك الحسي.

---

(3) انظر : صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، سلسلة دراسات (305) ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان ، الكويت ، مؤسسة الرياض للطباعة والنشر ، ص 14 .

(4) انظر : ابراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، القاهرة ، مكتبة مصر للطباعة والنشر ، 1959 ، ص ص 44-46 .

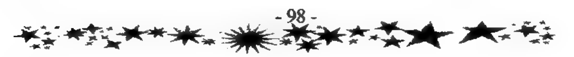


إنّ الموضوع الخارجي قد يشكل قيمة استطيقية. . ويُعد منبهات إدراكية جيدة تجذب حساسية الفنان وتلهمه إبداعياً من خلال الخصائص الفيزيائية المميزة فيها. . كما في المناظر الطبيعية في أعمال الفنانين الباريسيين، ممن سحروا بجاذبية مدركات البيئة الريفية الفرنسية أمثال (مييه) و(دوميه) و(كوروه) أو أمثال الرسام الإنكليزي (كونستابل). . لكن المهم في الأمر لا يتوقف عند هذا الحد في مثل هذا النوع من المدركات. . وإنما المهم بالكيفية التي يصعّد فيها الرسام الحداثوي مدركاته هذه بحساسيته الاستطيقية العالية المنبه الخارجي الذي يشكل مدركاً مهيأً للاستقبال والتلقي. . إذ من خلال الرؤى الداخلية للفنان والأبعاد الفكرية ذات الانعطافات الستراتيجية على مستوى الذائقة البصرية وتشظياتها فنياً. . وبالمحصلة عدم الاكتفاء بتمثيل هذه الموضوعات تمثيلاً تسجيلياً، إذ يصعّد الفنان من موضوعاته الخارجية من خلال تفعيلها حداثياً على مستوى الأساليب والأشكال والمضامين والتقنيات والتعبير. . بفعل هذا الذاتي ورؤاه وأفكاره معرفياً وروحياً وعاطفياً. . ويمكننا أن نقرب ذلك بمشاهد فن الرسم الأوربي الحديث كما في لوحة (الغربان فوق الحقل)، لـ(فنسنت فان كوخ) إذ تشكل ذات الفنان هنا. . تفعيل ستراتيجي يأخذ مسار نمو اختراقي يتصاعد إبداعياً على مستوى الاسلوب والتقنية والتعبير. . من خلال ما يسقطه الرسام من رؤى داخلية تعبيرية تعكس تنظيرات فنية وجمالية تشكل هاجس قلق لدى الفنان. . وهذا الأمر لم يحدث مع الرسامين الباريسيين الطبيعيين ممن مرّ ذكرهم آنفاً في هذه الدراسة.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ العملية الإدراكية ليست عملية بسيطة كما يبدو للوهلة الأولى. . وكأنها انعكاس لثلاث محاور أساسية تتحدد بمثير خارجي وموضوع رسالة ما، وآليات استقبالها، إذ الأمر لا يتوقف عند هذه البديهية. . فالمشكلة تكمن في التفصيلات والمضامين والكيفيات. . في الخصائص والإجراءات والمعطيات. . فالمثير الخارجي قد يتضمن عشرات. . بل مئات. . بل قل آلاف المنبهات سمعية وبصرية ولمسية وأدائية. . بسيطة ومركبة تتفاوت درجاتها

وأطوالها الموجية واهتزازاتها وملامسها وتتباين الحجوم وأشكال وألوان وسطوح وتكوينات.. منبهات العالم الخارجي فضلاً عن أن المُستقبل إنما يدرك بكليته من خلال تحفز جميع ميكانزماته بكل إثراءاته الفكرية والفلسفية والثقافية والجمالية والاعتقادية فضلاً عن طبيعة تكوينه التربوي وطريقة تفكيره وطبيعة المنحى العاطفي لديه. . وكل ذلك له انعكاساته من قبل المُستقبل في العملية الإدراكية. . كما أن موضوعات الرسائل المستقبلة تعد مضامين متعددة ومتنوعة منها ما هو معرفي أو وجداني أو أدائي. ... ومنها ما يشكل صوراً ومهارات وأصواتاً وعلاقات ومعاني ودلالات ورموزاً. ... ولهذا نجد هذا التنوع والتعددية في الأساليب والرؤى وطرق التفكير والمعالجة من مدارس وحركات الرسم الأوربي الحديث، بل واختلاف وتباين نتاجات فناني الحركة أو المدرسة الواحدة، فنتاجات (جورج سورا) الذي اتخذ من النقطة أساساً في مستلماته الإدراكية وفق تنظيراته الفكرية في هذا المجال، إذ أمست النقطة لديه. . مرتكزاً أساسياً في إعادة تركيبات العالم لخارجي، إذ تقوم بنائية العمل لديه على التكوين النقطي شكلاً وأرضية من خلال رؤيته للمدرك انطباعياً. غير أن مدركات (إدوارد مونيه) من خلال إسقاطاتها فوق سطحه التصويري إنما تطفح ملمسية عجينتها اللونية بالفضائية والشاعرية كما في أعماله عن الهافر، كذلك أعماله التي تصوّر زنابق وشجيرات وظلال وأسوار حديقة داره الفنّاء. . ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن المدرك لدى الملوّن الانطباعي إنما يتصل بتفاوت الدرجات اللونية وشدة الإثارة الضوئية ودرجة التشبع أو النصوع اللوني وتباين حركة الأشياء واهتزازتها. كل لحظة تتموضع فيها مدركات. . هي غير تموضعاتها وهيئاتها في اللحظة التي تليها. . ويذكرنا هذا بقول قديم للفيلسوف اليوناني (هيراقليطس) ورد فيه " أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين لأن مياهاً جديدة تجري من حولك أبداً " [(5)]، فالتغير سمة كل الأشياء. .. إذ أنها في صيرورة مستمرة وقد وظف

(5) انظر : آل ياسين، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، ط 3، بغداد، الدار العراقية للتوزيع، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع، ص 40.



ذلك وأمسى من أساسيات استلام المدرك لدى الحركة المستقبلية. . ويتجلى واضحاً من نتاجات الانطباعيين التي تتصل بعالمي الإضاءة والإنارة.

وتصعيداً في تحديث اللغة البصرية عبر منجزاتها التصويرية من بُنى وعلائقية الموجودات من خلال العملية الإدراكية. . على مستوى الحركات الفنية الحديثة ورساميها ممن قللوا من تأكيد الإدراك الحسي، على الرغم من أساسياته التوصيفية والفيزيقية إلاّ أنهم توسموا توليدية الإدراك التحوّلي بطاقته النوعية الإبداعية ذات المنحى الكيفي. . كونهم يتوسمون غايات جمالية اقرب منها إلى ماهيات الجماليات الميتافيزيقية تحت مسميات مصطلحات متفاوتة ترتكز على أسس فكرية وفلسفية. . فمنهم من يصعّد بالحسي إلى ما هو مطلق أو لا مرئي أو لا متناهي. . وفق مناهج وطرق ثيوصوفية. . استبطانية. . حدسية. . لاشعورية.. ويمكن تلمس توجهات كهذه في حركات فنية ممثلة بالفن الميتافيزيقي. . الفن الرمزي. . التكعيبي. . السريالي. . التجريدي. . ممثلة بنتاجات سيزان. . دي شيريكو. . شاكال. . بيكاسو. . براك. . دالي. . كاندنسكي. . ميرو. . كلي.. وآخرين. ورغم تأكيد هؤلاء على ما ورائية ومثالية مدركات انطولوجيا العالم الخارجي. . إلاّ أن المرجعيات الأساسية لمثل هذه الطروحات تبقى في حدود هذا العالم الحسي البصري. المدرك. . الفيزيائي. . المتناهي. . المحدود. . فعالم الحسية والعجائن والأبعاد والملامس والتجريب. . إنما يشكل علة نستدل بها على المعلول. . وكما يؤكد (هيغل) أن الأفكار إنما تتجلى بشكل حسي بواسطة الفن عبر معالجته المدركات الحسية، أي إن الفن يمنح الحقيقة شكل تمثلات حسية لها [(6)].

ومن جدل هذه الثنائية يُرحّل المدرك الحسي إلى مدرك تأويلي. . وفق كيفيات متعددة. . فيأخذ مسميات من الرمز وحركة الروح وماهية الأشياء والفناء التام. . وهي لا تنفصل بشكل أو بآخر عن أضواء وأدوات وأشكال وصور عالمنا

(6) انظر : هيجل : فكرة الجمال، ت : جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص 21.





الحسي. . وتقف وراء هذه الطروحات حركات ومدارس فنية تنحو هذا المنحى موظفة مثالية أفلاطونية وثيوصوفية أفلوطينية وجمالية كانتية خالصة ومطلقاً هيغيلياً ونرفانية شوبنهور واستبطانية برجسون وصوراً ذهنية حدسية لدى (بندتو كروتشة) ولعباً حراً لدى (شيلر). .. إذ تصعّد طروحات الفلسفة المثالية من المادي الفيزيائي المحسوس. .. إلى مدركات ذات طاقة تحولية لكم غائي كهذا. . إنما يسعى إلى الحقيقة بفضاءات رحبة تنحوا فوق الحسي بنا وراء الواقع. .. أي أنّ الفن بمعالجاته الحسية إنما ينفذ نحو الحقائق الماورائية.

إنّ الرسام الحداثوي ينحو عادة تجاه التغيير والتنوع. . فهو بحاجة إلى رئات أخر يتنفس من خلالها ملامح بيئات وعوالم. . تعد مثيرات إدراكية مغرية لخوض تجربة فنية. . وهي تشكل مدخلات جديدة. . بتفعيله الصور والأخيلة في مخزون ذاكرته من انطباعات ورموز مكبوتة وأفكار وفوضى عبث طفولي. ... أو عكس ذلك من الصور وبتفاعل البيئتين الخارجية والداخلية، وإن كانت البيئة الأخيرة أكثر فاعلية وديناميكية في إنضاج وبلورة التكوينات الفنية. . إذ ربما ينتج عن ذلك تحولات قد تشكل انعطافات ستراتيجية على مستوى التعبير اسلوبياً لدى الفنان. . ومما يجب التنويه إليه. . هنا. . إنّ المتلقي يشعر بالملل والرتابة والحاجة إلى التغيير تجاه كل ما هو ثابت من المدركات. . فكيف والحال مع الفنان بحساسيته المرهفة وبحثه الدءوب في عالم الأفكار والصور. . فالفنان يعنى بالبحث عن بيئات جديدة يرافق ذلك تحولات مهمة على مستوى الروح والعاطفة والأفكار والبُنى. .. ويمكن تلمّس ذلك بتحول (كوكان) من بيئته المدنية إلى بيئة بدائية فطرية أقرب منها إلى ما هو بكر وخام وغريزي وطبيعي في شخصيته. . مستحدثاً بذلك قيماً ومعالجات فنية جديدة. . تجاه معطياته الجديدة هذه. . ويمكننا أن ننعطف على تجربة أكثر تنوعاً ممثلة بتجربة (بابلو بيكاسو) فخلال انتقاله من اسبانيا إلى فرنسا اتخذ عيشة بوهيمية في حي (مونمارتر) مع أوساط من الفنانين والموسيقيين والأدباء ممن لهم تأثيراتهم على الحياة الثقافية في باريس، إذ يشكل هذا (الكم) بيئات بل مثيرات

ومدخلات جديدة لدى (بيكاسو) فضلاً عن انتقالاته من باريس وبرشلونة ومدريد. . إذ امتازت سنوات الفنان تلك بخصب تحولاتها اسلوبياً فمن مرحلته الزرقاء إلى مرحلته الوردية ثم الزنجية الايبيرية تليها المكعبية التحليلية ثم المكعبة التركيبية بعد ذلك تحولاته نحو مرحلة الباليه والكلاسيك تليها مراحل الجروتسك والصورة المزدوجة [7]. وكلها مراحل مهمة تمتاز بالثراء الكمي والنوعي كانعكاس لثراء مدركاته الخارجية وتنوعها وأثر ذلك في شخصية الفنان معرفياً ووجدانياً وأدائياً.

ومن خلال ما تقدم، يمكننا أن نستشف عدداً من المؤشرات منها:

- حرص الفنان الأوربي الحديث على ادخار تجربته الحسية وتفعيلها ذاتياً، وذلك عن طريق تحويل الرؤية لتنطلق من الداخل إلى الخارج وليس العكس.
- فاعلية الحواس كمستقبلات لمثيرات العالم الخارجي عندما تقترن بالخزين المعرفي والمفاهيمي عموماً للفنان، فضلاً عن البعد الروحي وأثر ذلك في تحولية الرؤية وآليات التشكيل الجمالي.
- فاعلية الذات الفنية في اختزال وترميز واستيعاب شيئية وفيزيقية العالم الخارجي من خلال فرادة وأصالة الذات الفنية وطبيعة معالجاتها الكيفية وانتقائيتها لفيزيقية وسطها الخارجي.
- هناك منهجاً ظاهراتياً يتمثل بالنظام العلاماتي بين ذات الفنان كمنظومة خبراتية انتقائية فاعلة تبلور معاني جديدة إزاء حيثيات الظاهرة الجمالية في وسط تفاعلي، إذ يتجلى ذلك من خلال خطابها البصري ممثلاً بفن الرسم الحديث، عبر القصدي والمتعالي والمثال والحرية والوعي.

---

(7) انظر: نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر (2)، ب. ت، ص ص 156 – 160.





- إن للفنان قدرته الاستبطانية وحساسيته العالية من خلال فاعليته على خلق قيم استطيقية تمتاز بطاقاتها الانتشارية وتوليديتها وديمومتها.

- قدرة الفنان التشكيلي على إعادة تنظيم مدركات بُنى العالم الخارجي والنظام العلائقي فيها. . من خلال نتاجاته الفنية ذات الفعل التثويري كما هو الحال في نتاجات معطيات الفن الأوربي الحديث من حركات ومدارس واساليب فنية.

- إنّ مستقبلات ما يدرك يوظف طبقاً و(المنحى الاسلوبي) لكل فنان أو حركة مانحة إياها أبعاداً فلسفية أو روحية أو نفسية طبقاً لغايات أو بيانات أو توجهات كل فنان أو حركة فبعضها يبحث في ما هو بدائي خام. . بكر والآخر فيما هو وحشي غريزي أو بعضها الآخر ينحو منحىً تشييدياً ذا اسلوبية تجريدية.

- إنّ للفنان التشكيلي الحداثوي الذي يمتلك مواصفات إبداعية، قدرة توليفية من خلال صياغاته لرؤى إدراكية تحولية. . نوعية. . كيفية نافذة. . فاعلة. . في خلق بيئة استطيقية من خلال تفاعل الذاتي بالموضوعي.

- إنّ الفنان التشكيلي ممثلاً بفن الرسم لا يتناول معطيات العالم الخارجي على وفق صيغتها الإدراكية التقليدية وبالتالي فهو لا يحاكيها بشكل تسجيلي. . فهو إنما يعيد تنظيم حيثيات مستقبلاته الإدراكية وفق منهج تأويلي إبداعي.. إنه يسقط رؤاه متخللة الصور المدركة بتصعيد خيالي وضبط تأملي لوجداناته من خلال منهجه الحدسي.

- إنّ الطفل الرسام. . يسقط مدركاته فوق سطحه التصويري. . بوصفه يمتلك وعياً رؤيوياً غريزياً. . فهو في حقيقة الأمر يصوّر الأشياء كما يراها وفقاً لخصوصية مرحلته العمرية. . وإن تغيرت تصوراته عن معطيات العالم الخارجي.



- إنّ كفاءة ودرجة حساسية الحواس لدى الفنان في استلامها لمنبهات العالم الخارجي يؤدي دوراً اتصالياً أكثر كفاءة هو الآخر، وان هناك نمواً طردياً بالفعل الإبداعي بين الصور البصرية المستلمة من العالم الفيزيقي مع مقدار مواءمتها مع الصور والأخيلة والرؤى ودرجة ذكاء الفنان، ولكننا مع ذلك لا يمكننا أن نعمم ذلك، إذ أن الشعور بالنقص أو عدم التكامل مع حالة ما، يدفع الفنان إلى تكاملية المشهد التصويري بصياغات جديدة لا تقل إبداعاً هي الأخرى.

- إنّ التعبير يقترن بالحس الاستبطاني الذي يعمق من دلالة المعنى الرمزي لحيثيات المشهد التصويري، كما انه يعمق من دلالة ما بعد الإدراك لدى المتلقي إزاء صياغة المنحى الإدراكي لعالم الوسط الخارجي، والتعبير بشكل أو بآخر يعد العتبة النفسية التي تقترن بالعمل الفني شكلاً ومضموناً.

- إنّ للأبعاد الفكرية والروحية لدى الفنان تأثيراتها الحاسمة في تحويل بُنى المستقبلات الإدراكية من معطيات العالم لخارجي بدليل تنوع مخرجات النتاجات الفنية بين شكلانية خالصة أو تداعيات للعب حر، أو تقصيات لعوالم مثالية لا متناهية مطلقة أو استبطانات لحقائق عالم النفس الداخلية.

- إنّ الفعل الرؤيوي الذي يعتمد الحدس كمنطلق معرفي، لا يلغي من إفادة الحدس ذاته من الإدراك الحسي أو الحدس الحسي، بوصفه يشكل أحد الذخائر المعرفية فضلاً عن القوى العقلية والتخيلية والوجدانية التي يدخرها الحدس ويفجرها مباشرة.



جمالية المتخيّل في فن الرسم بين الفطري والبدائي والوحوشي

لعلنا نسترشد في بحثنا هذا بالدراسات الفلسفية والنفسية والنقدية والتنظيرية لفحص المصطلحات التي تُعنى بالمفاهيم الفطرية والبدائية والوحوشية، قبل الخوض في دلالاتها على مستوى الأطر المفاهيمية والجمالية وتجلياتها تطبيقياً بمحمولات الخطاب البصري بمعالجاته الفنية بحدود فن الرسم، وعلاقته ببُنى مجاورة أخرى.

وطبقاً للسياقات الفلسفية، فإن الأقرب إلى طروحات الأستطيقا البدائية والفطرية فيلسوف المثالية (أفلاطون)، إذ أن لـ(أفلاطون) تنظيراته الفلسفية في مجال الإرث الفكري الإغريقي الذي يؤمن في جانب منه بالإله (ديونيسيوس) إله الخمر لدى اليونانيين، إذ تتصاعد لدى أصحاب هذا التوجه الروحي محمولات تتمثل بقوى اللاشعور التي تلهم فيهم نشوة صوفية، تغاير التيار العقلي الذي ينهج الوضوح والعدل لدى (أبولو). . من هنا نرى أساسيات تنطلق منها قوى حدسية لا شعورية تفعل فعلها في عملية الخلق الفني من خلال قوى الإلهام التي تتصل مع التوجه الديونيسيوسي، إذ أن المنجزات الجمالية البدائية لاتقل في أصالتها عن النتاجات الفنية المغايرة لها توجهاً ومعالجة لما تتضمنه من معانٍ ودلالات عميقة، وأشكال بمنتهى الحساسية والجمال. ونجد مدى تأثير مسميات علاقاتية وتوافرها بين التنظيرات الفلسفية، التي تسعى بمثل هذا المسعى، وبين كمّ هائل من النتاجات الفنية رسماً ونحتاً.

وعلى مستوى الدراسات والأدبيات الفلسفية والنفسية والنقدية، إذ يؤيد (هربرت ريد) مثل هذه التوجهات، ويؤكد الدور الغريزي في العملية الفنية. . وفي فضاءات الخلق الفني الأصيل، والفنان لدى (أفلاطون) يتفرد في العملية الإبداعية من خلال عملية الإلهام، إذ يرى (أفلاطون) إن الإلهام ينبع بصورة فطرية من النشوة الفنية اللاشعورية التي تتصل بالآلهة، ويمكننا أن نستنتج أن قوى الإلهام إنما تتصل

بالحدسي، فالحدسي منهجاً يخالف المنهجية الحسية التي تحاكي الأشياء محاكاة تسجيلية حرفية خرقاء لا إبداع فيها، إذ أن الأشياء في عالم الحس والتي تعد مرحلة دنيا، ما هي إلاّ أنماطاً مقلدة لنماذج متكاملة وثابتة في عالم المثل، في حين إن المحاكاة الحدسية محاكاة استبطانية تصل إلى ماهية الأشياء الحقيقية، فتتم المحاكاة من خلال النموذج المستوحى أصلاً من النماذج الكاملة في عالم المثل، فالمحاكاة الحدسية محاكاة مباشرة بين المقدمات والنتائج، من دون المرور بالعمليات الإجرائية أو الوسيطة، لذا فهي تتسم بالمباشرة والآنية.

وهكذا عليه الحال لدى الأفلاطونية المحدثة، فـ (أفلوطين) وضمن توجهاته الفلسفية الصوفية، يعتقد بأنه من خلال الإلهام يتسامى الإنسان بغية اتحاده مع الإله وفق كيفيات حدسية ليس إلاّ، ولـ(أفلوطين) مقولته حول المثّال الإغريقي (فيدياس)، عندما قام بنحت كبير الآلهة (زيوس) مؤكداً دور الحدس في العملية الفنية، إذ يقول " إنّ فيدياس المثّال لم يصور الإله زيوس بحسب ما أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس ". وهذه المقولة توضح دور الكيفية الحدسية، وتأثيراتها الحاسمة في بلورة الظاهرة الجمالية، والوصول إلى صلب ماهيتها من خلال استبطانها حدسياً.

ويرى (كانت) إنّ المعرفة الفطرية، من المعارف التي تتصل بالقدرات العقلية، وتمتاز هذه المعرفة بكونها معرفة غير معقدة، إذ هي معرفة قبلية بسيطة، وإن كانت تتسم بوصفها نتيجة عملية الاكتساب، لتصبح بعد ذلك من الأساسيات في المعارف التي يتم اكتسابها، فيمكننا أن نميز فطرياً بين المثلث والمربع، أو بين الشكل والأرضية. ..

فيما يرى (هيغل)، إن الفنون الفطرية والبدائية تتسم بطاقتها الروحية وحيوية الوجداني فيها، ويمكننا تحسس قيمة الروحي في الفنون الإسلامية بصوفيتها ذات المنحى الحدسي، إذ تتسع مساحة الخيالي من الصور المركبة



للأشكال الحيوانية والآدمية مثلاً، أو في فنطازيا فن التصوير الإسلامي بكيفيتها الحدسية والفطرية وبدلالاتها الصوفية الروحية باختراقها للفيزيقي إلى ما وراءه.

ويقلل (برجسون) من دور العقلي في فلسفته التي يأخذ فيها الروحي مدياته الحدسية، وفعله الاستبطاني إزاء الظواهر موضوعة البحث، فالفنان لدى (برجسون) يمتاز بقدراته الحدسية، ويصعد (كروتشه) من المعرفة الفطرية الحدسية، فيجعل منها تمثل أساساً لكل أنماط المنظومات الفكرية عموماً، وما الانفعال لدى الفنان إلاّ فيض من الصور المتأملة. وهي تشكل حدوساً غنائية ذات ارتباطات بفضاءات روحية، وإن العمل الفني لدى (كروتشه) بحدسيته العالية لا يصبح له وجود فيزيقي، إذ يغدو صورة ذهنية ليس إلا لدى الفنان الذي يمتلك قدرة تخيلية عالية، والفنان اقرب إلى الصور المتخيلة من الصور المنطقية، لأسبقية الصور المتخيلة من الصور العقلية المنطقية أصلاً، فضلاً عن تحرر العملية الفنية لدى (كروتشه) من الغائيات بمسمياتها المختلفة.

وعلى المستوى النفسي، فإن هناك فروقاً فردية أصلاً، حتى بين التوائم من الأطفال، نتيجة لوجود نزعات فطرية فردية متأصلة في كل منهما، تشكل نقاط ارتكاز أساسية للمنحى السلوكي وتوجهاته لكل منهما، والكثير من السلوكيات يمكن أن نتلمسها من خلال السمات الفطرية الموروثة لدى الأطفال عموماً، فها نحن نرى البعض موهوباً بالفطرة، ومبدعاً وفق فطرته هذه، وللأساس الفطري شأنه شأن الجانب الإبداعي مثلاً يوجد لدى الأشخاص عموماً، ولكن مع تفاوت القدرات الإبداعية بينهم، وكذلك الحال مع قدراتهم الفطرية، وبما أن قوى اللاشعور تشكل أبعاداً تهيمن على العملية الإبداعية لدى الفطري والبدائي لاقترانها بغرائز ومرتكزات فكرية قبلية. ودون الولوج تفصيلياً في مدرسة التحليل النفسي، فإنّ (سيجموند فرويد) يصعد من أهمية قوى اللاشعور في العملية الإبداعية، إذ أفاد السرياليون من طروحات (فرويد) على المستوى الحدسي والحلمي والتخيلي والفطري

والرمزي والبدائي والتلقائي.. فضلاً عن طروحات (يونك) في مجال اللاشعور الجمعي، ودور قوى الإلهام طبقاً لغاياتها الجمعية بمرجعيتها التاريخية البدائية.

وعلى مستوى الخطاب الجمالي البصري لدى الطفل، إذ أن لهذا الخطاب اشتغالاته الحدسية الفطرية التلقائية إزاء حساسية تفاعل الذاتي مع الوسط الخارجي أو بحدود ديناميكية جدل الذاتي - الذاتي، من خلال ممارسات الطفل الاستطيقية الحدسية، ممثلة بخطوطه ومساحاته اللونية، بعيداً عن محاكاة نمطية العالم الواقعي، وبمنأى عن الالتزام بالشروط والمواصفات التي تحدد كيفيات ممارسات الخط واللون بمسمياتهما العلمية والأكاديمية، وهكذا يغدو الخطاب البصري لدى الطفل سطحاً يطفح بفضاءات من اللعب الحر، ويمكننا أن نتحسس كيفيات اقرب إلى المنجز الجمالي لدى الطفل، ممثلة بالسطح التصويري في تجارب حداثوية وما بعد حداثوية، تجارب تقوم على اللعب الحر، والبحث بالشكل الخالص، والتفعيل الصوفي، إذ تتحول الذات الفنية إلى محض نغمات لونية أو تجريدات شكلية أو ارتجافات للخط وحساسية للإيقاعات اللونية.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هناك خصائص فنية مشتركة بين الخطاب الجمالي البصري لدى كل من الطفل والبدائي، تتمثل بمنظومة العلاقات البنائية بين كل من الخطابين، فعلى مستوى المعالجات الفنية المعتمدة في آليات المنظور، تشترك بينهما خاصية تعدد مستويات خط الأرض بما يوحي بالمنظور، ومنح الذوات المهمة بقيمها الاعتبارية فعلاً سيادياً وحجماً اكبر قياساً بغيرها من العناصر الأخرى، وكذلك الحال على مستوى إظهار خاصية الشفافية التي تقترن بالجانب الحدسي الذي يخترق الحجب والحواجز لاستكشاف ما ورائية السطوح، فضلاً عن تأكيد خاصية التحريف، وخواص أخرى.. رغم أن المعطى الخارجي لكل منهما يعد معطى واقعياً، إلاّ أن آليات تصويره ذات كيفيات ذاتية فطرية حدسية مغايرة للنقل الحرفي من خلال تأكيد فعل الداخلي فيها، على أن ما تجدر الإشارة إليه، اختلاف المنحى الغائي في الخطاب الجمالي البصري بين كل من الطفل والإنسان



البدائي، فالخطاب البصري لدى الطفل غالباً ما يرتبط بلاغائيته، فهو اقرب منه إلى اللعب الحر، مع اقترانه بالإبعاد النفيسة الذاتية، في حين يرتبط الخطاب البصري لدى البدائي بقضايا وروابط ودوافع اجتماعية قبلية وسحرية وجنسية وطقسية ودينية ووظيفية.. ينفعل بها ويستجيب لها.

وليس خافياً على أحد، إن الفلسفة لم تغفل أهمية الطفل فطرياً، لذا يُعد جان جاك روسو) من الفلاسفة الذين أكدوا أهمية التربية للطفل ودورها في صقل شخصيته، بعيداً عن سلطة المدينة وتقاليدها وضغوطها الاجتماعية التي تعيق من النمو الطبيعي لشخصية الطفل، إذ من خلال التنشئة الطبيعية الفطرية يحصل الطفل على اكبر قدر من إشباع رغباته وحاجته وميوله في وسط طبيعي يتفاعل معه بعفوية وتلقائية.

يمكننا أن نؤشر بعد هذا الاستعراض، أن هناك مسميات وكيفيات يلتقي في جانب منها الطفل مع البدائي، ويختلف معه في جانب آخر منها، في مضمار العملية الإبداعية للمنجز الجمالي، وإن الإنسان الفطري لا يشكل مرحلة تاريخية معينة كالإنسان البدائي بمواصفاته ومحدداته التاريخية حضارياً، إذ أن هناك كماً هائلاً من النتاجات الجمالية ذات المواصفات الفطرية في يومنا هذا تسمى أحياناً بالفنون الشعبية بدلالاتها الشعورية واللاشعورية جمعياً، وعموماً قد تتداخل المسميات والمصطلحات، لكن يبقى ما هو أساسي فيها، إذ تبقى حيوية التفكير والمنهج الحدسي فعالة في النتاجات التي تشتغل طبقاً لمواصفات كهذه، من بدائية وفطرية وطفولية ووحوشية وشعبية وكسر الرؤية البصرية النمطية للأشياء عند تمثيلها جمالياً من خلال المعالجات الفنية، فضلاً عن تقويض المواصفات العقلية المنطقية التي لا تتناسب أصلاً مع فنون تطفح بما هو تخيلي بمحمولاته الخرافية والأسطورية واللاشعورية وما فوق الواقعية وبالحس الديني ومزاياها السمجة والآنية ورائحة ما هو خام ومباشر وغريزي فيها، والمحصلة، فهي فنون ذات منظومة تتقارب في اشتغالاتها ذات الأصل الاستبطاني التأملي الحدسي، بما يمنحها فرادة وأصالة

إبداعية، بحيث تشكل مرجعيات أساسية في الخطاب الجمالي البصري الحداثوي وما بعد الحداثوي، خاصة ما يتمثل منه بمنجزات السطح التصويري.

يمكننا أن نتلمس تمظهرات الوحوشي والفطري والبدائي في حركات الرسم الأوربي الحديث، ممثلةً بمرحلة ما بعد الانطباعية والوحوشية والتعبيرية.. وفي تجارب فنية ذات اسلوبية متفردة، ففنان مثل (سيزان) كان في الأصل فناناً قروياً منزوياً يخجل من سلوكياته في الوسط الباريسي، أي أن هناك ما يهيئ أرضيات سلوكية لبسط سلطة الذاتي لديه وما يرافقه من خصائص فطرية، وبهذا فإنه لا يرسم طبقاً للسياقات التقليدية ذات المنحى التسجيلي شأنه بذلك شأن الطفل في مراحل عمرية معينة، إذ لا يرسم طبقاً لما يراه خارجياً من حيثيات وسطه الخارجي، وإنما يرسم طبقاً لما يضيفه عليها داخلياً، مع فارق، إن (سيزان) فنان رؤيوي خبراتي ذاتي وقصدي فاعل، فـ(سيزان) طبقاً لانعكاس مدركاته على إحساساته ليفعل الذاتي الرؤيوي لديه فعله في منجزه الجمالي، فهو يقوّض موضوعة المشهد أمامه ليعيد تشييدها في خطابه البصري، متقصياً محتوى جوهر الأشياء، ماهياتها الحقيقية بفعل الحدسي الرؤيوي لديه، بسطوته الروحية، وبإحساسات فطرية، تصل حدّ روعة الخلق لديه، فمخلوقاته من التشييدات ذات مظهرية تتناغم مع الجوهري، فهو فطري يرسم العالم بعيون أبت إلاّ أن تكون عيون (سيزان) خالصة.. لها مقارباتها من الخالص.. فوقية.. شمولية، فالعقلاني لديه مشبوب بالشاعرية والغنائية، لتفعل الحساسية الحدسية التخيلية لديه فعلها الاثرائي.. في رسم أشياء.. بكر.. تحمل ومضة دهشة أول الخلق.. فهي يقظات خلق لفنان فطري في أصوله.. فوضوي حاد الطباع ذو مزاجية متقلبة بإفراط.. تتنازع فيه إحساسات عفوية وسمجة في تكوينات منجزه الجمالي، فهو يرسم بكيفيات رؤيته الذاتية، يحلل الأشياء بخليط عجيب يجمع بين الحس والعقل بمديات حدسية تخيلية، مغايراً بذلك بنائيات أسلافه من الفنانين، زاهداً بالكثير من معالجاتهم الأكاديمية ونقلهم الحرفي للأشياء، بعيداً عن مسميات المنظور في معالجاتهم النمطية له، وبذا كان



يرسم بدهشة فطري يرى العالم من زوايا عديدة أول مرة. يسقط رؤيته عليه بعاطفة محكمة التأمل في الخلق الذاتي لمخرجات استطيقية جديدة.

يُعدّ (كوكان) هو الآخر من الفنانين ما بعد الانطباعين ممن يثرون بالخبرة الاستبطانية الحدسية، فهو إنما ينأى بعيداً عن العقلي وترسبات تقليدية مشهديه الحضارة المدنية موغلاً بامتدادات طبيعة بدائية تزخر بإثراءاتها الداخلية ذات الإبعاد الرمزية، فهو يتوارى بعيداً عن إغراءات المدينة الباريسية وعقلانياتها وبرودة تشكيلاتها، منطلقا صوب بدائية (تاهيتي) بدهشة ألوانها وسحنات لوجوه ذات جمال يحترق ببنفسجيات واحمرارات مثل ليل بهي. وطبيعة تكشف عن عريها الحقيقي بما هو رمزي. عذري. يتسم ببساطة تصل حد الثراء. وسذاجة لا تنتج إلاّ من خلال فنان مبتكر، يؤسس مملكة جديدة للرسم. يشيد فيها أبجديات للرمزي. فهو يرسم تحت سلطة ما هو (كوكاني) فيه، كوكاني بدائي حد اللعنة. يحمل نفس نخاع أسلافه البدائيين، الذين يرسمون حقائق من الأساطير مثل من يتلمّسها. يختزل في الأشياء. يجرّد فيها. يتوسم الخالص ليطفح بألوان ناصعة. صريحة مثل غبش الأشياء. فهو لا يتورع من أن يفرش سيل ألوانه الحمر عند امتدادات أشجاره الخضر عند ساحل نهري. أو يطلي جسد السيد المسيح باصفرارات شاحبة. شحوب اليأس الإنساني. عندما تتعطل فيه ذاكرة العالم وعاطفته معاً. إن (كوكان) محض عاطفة يترسب فيها ضجيج بدائية رمزية مبهمة الدلالات، وهو يعيد إنشائية بنى ما يرسمه مرة أخرى، بحس مفرط بالبدائية الوحوشية، مثل طفل يعبث بتركيبة الأشياء وألوانها.

رغم توافر حيثيات المدهش في طبيعة جزر (تاهيتي)، فإن الأكثر دهشة فرشاة (كوكان) ذاتها، بلمساته اللونية الجريئة التي تخلق جدل التضاد مع العالم ذاته ليتوافق مع شهية فنان فطري. فما عاد يبصر ما إمامه بل يحدس ما وراء الأشياء، ولعلنا نوغل في فهم أكثر في هذا المنحى من استحضارنا لنص يعود إلى (كوكان) موجهاً النصح فيه إلى صديقه (شوفينيكر)، إذ يشير قائلاً: " خذها



نصيحة مني، لا ترسم من الطبيعة بإفراط، الفن تجريد استخلصه من الطبيعة بالتأمل أمامها، وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناتج عن ذلك "[1]، إذ أن هذا النص يوضح مدى فاعلية الذاتي في الخلق الفني لدى (كوكان) ومدى عمق الوعي الرؤيوي لديه في تمهيداته لفضاءات الوحوشية والرمزية والتجريدية بعده.

إنّ طروحات الفكر الفلسفي الجمالي الحدسي ممثلة بشكلها الأكثر تنظيراً وتكاملاً على المستوى المفاهيمي لدى كل من (هنري برجسون) و(بندتو كروتش)، نجد ملامحها واضحة في الرسم الوحوشي الأوربي الحديث ممثلة بشكل أكثر جلاء في الخطاب البصري لدى (هنري ماتيس) إذ أن الخطاب لديه يقوم بمحايثته للحدسي ليؤسس بذلك بنائية شكلانية خالصة منزهة إلا بحدود إبعادها الاستطيقية الخالصة طبقاً لبنية وحوشية تطفح باثرءات من الشعرية الغنائية بإيقاعاتها الحيوية الراقصة. . فما عادت مرئيات سطحه التصويري تنشد مدركات واقعية بليدة الحس. . مما جعل حيثيات تشكيلاته الجمالية تنأى بعيداً عن العقل المتشدد كما يلاحظ ذلك في منطق الرياضيات التشكيلية في تجريدية (شونميكرز) أو في قسوة صلابة الإشكال ذات النسيجية العقلية في تكعيبية (جورج براك) و(بابلو بيكاسو) أو التكعيبية الطوطمية الوثنية الجامدة لدى (فرنان ليجير). . إن الحيثيات الاستطيقية في خطاب (هنري ماتيس) تعد ذات طاقة شعرية ما من فضاء يستوعبها إلاّ فضاءات الطلاقة والتعبير الحر والرؤية المغايرة للنسبي أو المحسوس الذي ينتهي عند نقاط التلاشي، لذا فإنّ تأثر (ماتيس) باستطيقا الروح الصوفية الإسلامية إنما هو امتداد لتوجهاته هذه بحثاً عن المطلق بما وراء الوجود المادي وانتشاء لاستطيقا صوفية تخترق حجب الواقع طبقاً لرؤية تعوّل على التبسيط، وتبحث عن إيقاعية الروح عبر سحر زخرفية من التجريد الخالص، كتجريدات إسلامية حرة ذات جمال خالص بكيفيات عضوية تضحي بكم هائل لتفاصيل من

---

(1) باونيس، ألان : الفن الاروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، بغداد، دار المأمون للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، 1990 .



الترهلات الحسية، فاللون لدى (ماتيس) يشكل امتداداً لـ (بول كوكان) و(فنسنت فان كوخ) فهو يبحث في دفق العاطفي الوحوشي برؤية تؤمن بفورة عاطفية الألوان الصريحة بكليتها وفوضويتها وتجريدها. . فـ(ماتيس) يمارس عبثاً صبيانياً فما عاد الظل يمتلك مقوماته البنائية التركيبية والتقنية لتراث الرسم الكلاسيكي أو الواقعي أو الأكاديمي. .. إذ أصبحت الوجوه بقعاً لونية ليس إلاّ. . وضلالاتها خطوط لونية فحسب. . وهكذا استطيقا الخطاب البصري لفن الرسم لدى الطفل تكمن قيمتها في ذات التجربة الاستطيقية التي ينغمس فيها الطفل فما كان من (ماتيس) إلاّ أن ينتشي بالطلاقة والثراء التعبيري العفوي لتشكيلات ساحرة من المساحات اللونية بعيداً عن المضامين والسرد القصصي والميثولوجي في حقيقة خطاب يقوم على ما هو تزييني مجرد فيه، مما دفعه إلى استنفار لغة الخط وطاقته وحساسيته التناغمية الإيقاعية التي تكمن في الخط ذاته عندما يتحرك بأنامل وحوشية عضوية وعقل خبراتي حدسي له كيفياته بإخراج العاطفة باللون والخط معاً. .

إنّ الخطاب البصري لدى (هنري ماتيس)، منظومة عقلانية ذات إنشائية تقوم على ما هو تصميمي، فهو يتفلسف بعدة فطري وبدائي يمتلك خيالاً ساحراً لينشد تشكيلاته وفق تشييدية استطيقية زخرفية حدسية. . تخيلية غنائية. . تختزن العقلي ليضبط تصميمية توزيع المساحات اللونية ايقاعياً وطبقاً لرؤياه التخيلية في تأصيل بناءا ته ، وعلى الرغم من إن لكل من (نولده) و(ادوار مونش) رؤياه التعبيرية ذات المنحى الوحوشي حيث إن لكل منهما مساراته الأسلوبية. . لكن يبقى التوجه العام يشتغل مع نفس المحمولات غالباً التي تم الإشارة إليها في كيفيات التشييدات البنائية الاستطيقية الوحوشية.

لا نغفل في دراستنا هذه تجربة استطيقية فريدة على المستوى الأسلوبي والتقني والرؤيوي في استكشافاتها فطرياً ممثلة بتجربة (هنري روسو) فقد استطاع هذا الفنان إن يفرض خطابه البصري على الذائقة الاستطيقية في أوربا بوقعها الذي يواكب ما هو حداثوي بشكل مطرد، ويمكنني أن أشبّه مشهدية المنجز الجمالي

لدى (روسو) اقرب منها إلى مشهدية خطابية (فرنان ليجير).. إذ تمتاز مشهدية (روسو) باستاتيكيتها وجمود اللحظي فيها وهي مشاهد بقدر ما تتوافر فيها عناصر الدهشة.. لكن الشخوص فيها ذات أبعاد سيكولوجية بما يجعلها تبدو أكثر دهشة منا وهي تنظر إلينا فتمسي جزءً من الجو النفسي للمشهد ذاته، إنّ (روسو) يستهجن واقعنا بماديته وعقلانيته وبديناميكية متغيراته، ليؤسس بذلك مشروعية واقعيته السحرية الفطرية، فهو فنان رؤيوي يؤسس مملكته بحسيته الفطرية التي تطفح بفضاءات من الفنطازيا، فمنجزاته الجمالية اقرب منها إلى حدسية الخطاب البصري لدى الاطفال والفن الشعبي بتلقائيتها وسذاجتها، اذ تقوم مفاصل الخطاب البصري الفطري لدى (روسو) من خلال استلهام العذري من الأشياء. . فهو يرسم فجر الأشياء بطزاجتها الحسية حد الإفراط في عوالم من السحري والبدائي، لكن بتشكيلات بصرية تمتاز بالنمطية والجمود. . مشاهد لحظة سكونية زمكانية الأشياء التي يختزن كل المطلق فيها. . مطلق من الديانات الطوطمية الراكدة، متوسماً عناصر من الدهشة والتغريب والخفاء، فرسوماته ذات الدقة أحيانا التي يؤسس لها عقلياً تعلن جلال سكونية موت خفي. . ويتجلى كل ذلك عبر لغة بصرية تحتية ليباب يتخفى وراء اخضرارات الأشياء طبقاً وسيميائية ذات منحى سايكولوجي تأويلي تثير جدل من حدة الوعي الفلسفي الوجودي، فالخطاب الاستطيقي لدى (هنري روسو) ذو محمولات إشكالية تتصاعد فيها ذاتية المتعالي بأستبطاناته البدائية التي تتوسم بحدس برجسوني بعيداً عن برودة وعفونة الأشكال الكلاسيكية والتمظهرات الواقعية التي تعتاش على قشرة سطوحها الخارجية، فعلى الرغم ما هو ساذج في رسومات (روسو) تتضخم دلالات عمق الرؤيوي فيها بين الحلم والاسطورة والخوف من العالم الخارجي والانغماس بالنكوصي. . إنها أحلام لفطري قد يبدو ساذجاً لكنه يغتبط المتعالي الذي يحدث نسقاً حداثوياً متفرداً لا يتسع إلاّ لفنان فطري واحد يدعى (هنري روسو) طبقاً لكيفياته الاسلوبية هذه.



على الرغم من أن مسميات مثل الفن الوحوشي والبدائي والفطري قد فرضت نفسها على الذائقة سوسيولوجياً في مرحلة الحداثة وتقديرها نظراً لمدى الحساسية الجمالية والعمق الدلالي ومقدار الاصالة والتنوع الاثرائي الابتكاري فيها ولمسايرتها روح المعاصرة فضلاً عن إمكانية توظيفاتها في المنجز الجمالي الحديث فـ (بابلو بيكاسو) كان يستلهم مرجعيات فنه، خاصة في مرحلة التكعيبية من الفن الأسباني القديم والفن الزنجي بدلالاته البدائية الحدسية وسطوح منحوتاته الهندسية لتشكل تلك الفنون مرجعيات أساسية في المنجز الجمالي الحديث لدى (بيكاسو) إذ يمكننا إن نتلمّس آثار طقوسية استطيقا النحت الزنجي تتجلى بوضوح في لوحته (آنسات افينيون) والتي تعد من منجزاته ذات الحساسية الجمالية العالية وبتشظيات جرأة التحوّل الحداثوي فيها فضلاً عن تأسيساتها على مستوى التكعيبية والتجريدية.

إنّ للبدائية والفطرية والوحوشية اشتغالاتها لدى كم كثير من فناني الحداثة الاوربية لم نتطرق اليهم لصعوبة تغطية ذلك بحدود فضاءات هذه االدراسة امثال (فنسنت فان كوخ) و(اميل نولدة) و(ادوار مونش) و(فرانز مارك) و(شاكال) و(سلفادور دالي) و(بول كلي) و(جوان ميرو)... وآخرين، وان هناك اشتغالات وتطبيقات المفاهيم البدائية والوحوشية والفطرية على مستوى البُنى المجاورة لفن الرسم كالأدب مثلاً في مجالات القصة والرواية والشعر، كما يمكننا أن نستشف مواصفات هذه المفاهيم بمستوياتها الشكلية والمضامينية في بنية الخطاب البصري لفن الرسم الأوربي ما بعد الحداثوي الذي يتشظى بتصعيدات الفردية والذاتية بمدياتها الحدسية التخيلية ذات المرجعيات الوجودية العدمية بتعدد مسميات تتصف بمشروعية التنوع الاسلوبي فيها وامكانات استلهام التلقائي والفطري والساذج والمبتذل والوحوشي المتحضر والشعبي واليومي والخام والمخنث والمدهش. .. ويظهر ذلك أكثر جلاءً في نتاجات الفن المفاهيمي والفن الشعبي والفن البيئي.

مقاربة تأويلية في الرسم الأوربي الحديث

إنّ المنحى التأويلي وفقاً لكيفيات نصية تفكيكية يمتاز بإثراءاته المفتوحة غير المغلقة الأطراف ذات الجرس الرنيني بتردداته الحلقية التي توحي باللانهائي من المديات التأويلية طبقا لمواصفات نظرية الاستقبال التي تعد المتلقي الحلقة الأكثر حيوية في ستراتيجيتها على مستوى القراءة والتفسير والتأويل من خلال تعدد أنماط القراءة وتعدد القراءات وتشظياتها إذ يتبلور عن ذلك كم من تشظيات الرؤى التأويلية لحيثيات نصوص الخطاب التشكيلي ممثلاً بالسطح التصويري الذي يُعدّ أساساً ظاهرة مركبة معقدة تحمل اشكالياتها فيها ضمناً في مدخلاتها وارتباطاتها علائقياً ومخرجاتها إذ على مستوى الترميز تعد هذه الظاهرة منظومة رمزية تمتاز بخصوصة كيفياتها عن الظواهر الأخرى وامكاناتها الاثرائية في توظيفاتها مادياً وروحياً وعقلياً وسايكولوجياً ومفاهيمياً. .. فهي ذات محمولات وأبنية تجمع بين الصوفي والنسقي والاستبطاني والخالص. . ليترتب عنها كم هائل من التنظيرات المفاهيمية والنقدية بما يسمح بتعدد الاتجاهات والتيارات لامكانات التوظيف والتعبير العالية في ظاهرة كهذه لتنتج بذلك فنونا تحمل سمات تعرف بالتعددية والتنوع من بصرية وحركية ورمزية ومستقبلية وتجريدية وسريالية ومفاهيمية. .. إذ تتشظى فضاءات الرمز في محمولات الخطابات الجمالية لمثل تلك الحركات والاتجاهات الفنية والخطاب الجمالي ممثلاً بالسطح التصويري يحمل اشكالياته فيه أيضاً لتعدد المنظورات الفكرية التنظيرية على مستوى الدراسات الفلسفية والنقدية والجمالية والنفسية... وصعوبة الاتكاء على أي من هذه المنظورات دون الاخر ولفاعلية الجدل الفكري بين الذاتي والموضوعي فيه والحسي بالحدسي والعقلي بالتخيلي والنسبي بالمطلق والمرئي باللامرئي. .. ولامكانات تقويض ثنائيات كهذه، بل وتقويض فوقية السلطة أحادية القطب عبر عمليات تشظي المركزي والعقلي وسلطة الذاتي مما يوسع من مساحة الإشكالي إزاء خطاب المنجز التصويري الحداثوي منه وما بعد الحداثوي.



تتصاعد فضاءات التأويل طبقا لاثراءات المنظومة الرمزية للخطاب الجمالي وتصاعد آليات التفكيك لهذه المنظومة على مستوى الإشارة والإيحاء والعلامة والموضوعة ودرجة تصدع المعنى بوصف هذه المنظومة تتمتع بحياتها الباطنية وباتساع آفاقها المضامينية، فطبقاً إلى (أفلاطون) تأخذ القيم الجمالية أبعاداً مثالية لتفارق ما هو ارضي باضفاءاتها الماورائية الخالصة في حين تعد القيم الجمالية الحسية معادلا. لذات القيم المثالية المطلقة حسب (أرسطو) وهكذا بتصاعد الجدل الفلسفي إزاء القيمة الجمالية لدى مذاهب فلسفية متفاوتة من مثالية وواقعية ووجودية وظاهراتية ووضعية منطقية وما إلى ذلك من مذاهب أخرى لتأخذ القيم الجمالية أبعاد اثراءاتها من ذات الطروحات الأساسية لمثل هذه المذاهب فضلا عن الاتجاهات التنظيرية والنقدية والكتابات الستراتيجية، ناهيك عن الدلالات الرمزية المعقدة لمنظومات الشفرة الجمالية بأبعادها الميثيولوجية والدينية والسحرية والتعبيرية.. وبقنوات آلياتها الاتصالية والاسترسالية.

وتتعقد علائقية منظومات البنى الشخصية بمنظومة البنى البيئية التي يتواصل معها الانسان. إذ ينتج عن ذلك كم تراكمي من المسميات ومتغيرات وتطورات الابنية الشكلية. إذ أن هناك إرثاً مفاهيمياً وتطبيقياً إنسانياً سبق وان شيّد تأسيساته ابستمولوجياً مع تفكيك هذا التأسيس لطبيعة علاقة الإنسان بالإله والإنسان والحيوان والنبات والطقس والأرض والفضاء ومواقع النجوم.. ليفرز عن ذلك نظم مركبة ومعقدة تأخذ مسميات خرافية وميثولوجية وسحرية ودينية... مما يعقد من التراكم الدلالي وفضاءات التأويل على مستوى الصورة والرمز والإشارة والعلامة والإيحاء.. في مجال الفنون التي تعد بوتقة لإفرازات الإنسان وتفاعلاته فكراً وسلوكاً.

مع أنّ التأويل يقترن بلحظات الخلق الأولى للإنسان عبر سيل من الأسئلة إزاء دهشته انطولوجياً إذ يعد الإنسان حيواناً مفكراً ناطقاً ملزماً في خوض جدل لا متناه أمام إشكاليات انطولوجية تستدعي قراءة الشفرة والتفسير والتأويل طبقا لمناهج

متعددة لتأخذ المعرفة أبعاداً حدسية ومنطقية وحسية وعقلية وموضوعية وذاتية ومثالية... ومنها الشفرة الجمالية التي تعد أكثر إثراءً وتعقيداً في استبطاناتها وتقنياتها وتعبيراتها وتعدد خطاباتها الروحية والفكرية والحسية. .. فهي تعد منظومة علاقاتية ذات إشكاليات بل هي تعبير عن إشكاليات أصلاً تتسم بضخامة جدل الأفكار والأساليب والرؤى وتأسيساتها الابستمولوجية منذ فجر تاريخ الوعي الإنساني. . فضلاً عن حيوية الشفرة الجمالية واختراقيتها لتوافر شروط الديمومة والغنائية والتخيلية فيها لتراكب وتتعقد بالمحصلة الفضاءات التأويلية إزاء تعقد الشفرة الجمالية ذاتها على الرغم من أنّ بساطة هذه الشفرة تستبطن غالباً مزيجاً تأويلياً معقداً وتُعدّ هذه الشفرة ذات تمظهرات حسية هي تجليات أصلاً لأفكار وأحاسيس ومعانٍ ذات حفريات واستبطانات تتسم بالعمق والخفاء إذ تبعث التأويلية في المعاني الخفية وراء تمظهرات الأشياء والذوات والبحث في مرجعيات الصور والرموز إلى أصولها الأولى بما يستدعي توصيفات واليات التوضيح والتفسير لما تعقد من الإشكاليات وأصل الغائيات ودراسة الإحالات ذات المعاني والإشارات والرموز الغامضة بأبعادها الدلالية واستقصاء ذلك عبر مناهج تتوافق واليات التأويل في الشفرة الجمالية. . وتُعد هذه الشفرة منجزاً ذا محمولات خطابية لدلالات شعورية ولا شعورية. . بل تُعدّ وجوداً مكثفاً. . وكيان لغة محملة بالإيحائية الرمزية. . لغة تمثيلية تضج بالرؤيوي. . والمتخيل. . ولما تحت السطح. . وغائية حضارية تحمّل بأبعاد إبستمولوجية تقوم فيها المعاني وتتقوض فيها في الوقت ذاته. . والتوسم بحقائق تتلون بالعدمية وتوليدية المعاني وعدم الثبات. . لغة تقوم على التأويل تتوسم الشاعري والأفكار التي تتشكل بعوالم الحس لتتنفس بالإشكاليات التي تشتغل بجدل الثنائيات وتقوّض فيها. . شفرة جمالية تقوم على القصدية واللعب الحر والتعالي وكسر التعالي لما فوق السطح. . وتحفر عميقاً لما تحت السطح. . لتحمّل برموز رؤيوية نبؤية لتلافيف اللاوعي الشخصي منه والجمعي وبالصور السالبة التي تتشرب فيها مثل الإسفنج كل الحوامض السرية للاشعور لتنتج صوراً أكثر صدقاً وتعبيراً وشاعريةً للحس الإنساني. . منظومة تغدو الإيحاءات البسيطة فيها نتاج قدرات معقدة

من التقنيات وأنماط الشخصية ومستويات الذائقة والتحولات الاسلوبية وعمق الإحالات والارتسامات.. خطاب للآخر. . مع الآخر. . وتواصلاً معه. . وجود عبر عالم اللغة. . لغة الخطاب الجمالي التي تُعد إشكالية بحد ذاتها عبر تأسيساتها تاريخياً وفلسفياً ونفسياً ونسفاً لهذا التأسيس.

ويقوم التأويل على عالم اللغة بوصفها انعكاسا لتجربة ذات محمولات شعورية ووجدانية وعقلية ولاشعورية.... تطفح بالتفسيرات والتأويلات حيث تعد لغة الخطاب الجمالي البصري ممثلا بفن الرسم الأوربي الحداثوي وما بعد الحداثوي منه خاصة ذات التنظيمات والتفكيكات النصية بنزوعاتها التمردية على عالم العقل لتحمل بالفنطازيا وفضاءات اللعب الحر واللانسقية وبالعبث والعدمية واللاتطابق وتعليق الحكم وتهشيم المركزي وتقويض المعنى وتأكيد حيثيات الواقع على الرغم من التأسيسات السابقة لتجاوز الواقعي عبر الروحي والصوفي وحركة الداخلي وما فوق الواقعي وتأسيسات الوعي الأولى التي تأخذ مسميات الحلم والتداعي والسماجة والبدائية والبحث في المعنى عبر الاحالي وكسر أفق توقعات المتلقي عبر منظومة التأويل بسيل من لانهائيات المعاني. . فالحقيقة تكمن في التأويل ذاته عبر جدلية نص الخطاب الجمالي في محاورة الأخر باللاتطابق وللارتكان إلى سلطة الثابت من الدلالات. . فحيوية الخطاب الجمالي تكمن في حيوية إحالاته الدلالية التأويلية بمدياتها العدمية.

تُعدّ التأويلية مجسات استكشافية لمنظومة الخطاب الجمالي. . مجسات قد تستند إلى مناهج لغوية أو فلسفية أو نفسية... ومحاورة الخطاب من قبل متلقٍ يستند إلى اثراءات تمنحه خوض الاستكشاف القراءاتي واستجلاء ملامح المسميات العامة منها والاستبطانية باستبصارات منهجية عديدة. .. تنشط من فاعلية التأويل. . وعي التأويل. . وتخفف من سلطة الحذلقة اللغوية وحشو النصوص وتنسيقها وشرح المدونات المقدسة وتخطيطات الادلجة وموميائيات السلطة والشروط القبلية فضلاً عن ضرورة الابتعاد عن الطروحات النقدية الذاتية المرتجلة دون اعتماد توصيفات



لمناهج عديدة فلسفية ونفسية ولغوية وسيميائية.... تمنح موضوعية فحص ثنايا الخطاب ومحاورة خفاياه من خلال كسر التحجب وراء السطوح النصية التي تعد تجارب من المخاضات الانطولوجية لمؤلف النص وكشف تعقيداته وترميزاته وتلميحاته، هي في الوقت ذاته كشف لمخاضاتنا وجودياً على مستوى الذائقة والحب والصراع والتصور وحركة الروحي. ... تجارب اللعب الحر في فضاءات مفتوحة والمتواليات اللانهائية للإشكاليات وجدل حيوية الأسئلة التي سرعان ما تتحول إجاباتها إلى لغة جديدة من الأسئلة في لهاث لا متناه من توليدية المعاني بعيداً عن القسرية والجبرية وسلطة دكتاتورية النصوص والرنينية العالية لأحادية السلطة والمبادئ الجاهزة والتأسيسات المتفق عليها واستجابات الاستقبال المحنطة، والتغذية الراجعة في بيانات الاستجابات الآلية المسلّم بها، إذ أنّ لمنظومة الخطاب الجمالي منطقها الذي يختلف في الكثير منه عن منطوقات الظواهر الأخرى. . منطقها ضد المنطق الذي يقوم على الاستدلالات والبراهين الصارمة ذات المسلمات التي لا يختلف فيها اثنان.. منطق يمتاز بصعوبة تكرار مخاضات التجربة الفنية واشتغالاتها في خطاباتها الجمالية، فضلاً عن صعوبة تكرار التجربة الروحية والعاطفية والتخيلية لمنتج تلك الخطابات وانعكاس ذلك في خطاباته الجمالية إذ أنّ الشفرة الجمالية في خطاباته تتفرد بكيفياتها الاسلوبية الذاتية على المستوى الرؤيوي والتقني والانطباعي والقصدي والإيحائي التعبيري. ... إنها جملة من التقنيات وآليات الاشتغال وحركة الروحي ذات التفرد الإخراجي الصوري عبر التخيلي وإرادة وعي خلق التكوين فنياً بمدياته الكيفية. . رموزه. . إشاراته. . استنتاجاته. . استبطاناته. . إحالاته. . رؤاه. ... وهي شفرة جمالية في الوقت ذاته طبقاً لطروحات فلسفية ونقدية مغايرة لمثل هذه المفاهيم شفرة ترتبط بموت الفن. . وتتصل بالآلية والاستنساخ والتكرار. . وتتصل باليومي والمهمش والمنزوي والإباحي. . واللاتفرد الاسلوبي واللاكيفية وهو موازاة الروحي للذاتي والذاتي بالتقني والسوسيولوجي. . وتوجهاً كهذا يبدو أقرب منه إلى معنى التأويلية ذاتها التي تستدعي تكريس آليات الاشتغال والمناهج. . إذ تصعد من حضور فن التأويل. . علم التأويل في الوصول إلى



استكشاف معاني الشفرات الجمالية ومحاولة الحد من سلطة الأحكام المطلقة واعتماد توصيفات استراتيجيات اللعب الحواري إزاء سلطة المتعالي، إذ أن روح التعددية والنفاذ إلى الشيء وتشظيته وتعدد أقطابه وتعدد تأسيساته من بديهيات الحضور التأويلي. . إذ لا بد من حرية الآخر إزاء الظاهرة الجمالية محل التأويل وهكذا تتعدد الطروحات والنظريات واليات الاشتغال والمناهج إزاء تأويلية الخطاب الجمالي. . دلالاته. . إحالاته. . مرجعياته على مستويات عديدة سحرياً. . ميثولوجياً. . روحياً. . عقائدياً. . ابستمولوجياً. . فينومينولوجياً. . انطولوجياً. .... وما يرافق ذلك من تحول وتشظي القيم التي ترافق موضوعة وشكلانية ومعاني البحث ذاتها من الخطاب الجمالي.

ومن توصيفات التأويل في أنّ المتلقي يغدو أكثر تشظياً ووجوداً فاعلاً في تأويلاته واستبصاراته للمعنى. . كلما كان اقرب منه إلى الإحاطة بفهم المؤلف في قصدياته وأساسيات مصادره الأولية، إذ لا تكفي محاولة المتلقي كشف تلافيف النص وتعرجاته عن معرفة الدوافع والغائيات التي تقف وراء إنتاجية نصية الخطاب ومناسبته، وهذا لا يمنع بطبيعة الحال إدراك الشبكة العلاقاتية بين النص (موضوعة التأويل) ونصوص أخرى. . بنى مجاورة أخرى. . مقاربات. . تأثيرات. . انعكاسات. . (سلطوية. . اقتصادية. . ذائقة. . نفسية. . سمات عصر المؤلف وتوجهاته أياً كانت رومانسية. . وضعية منطقية. .. وما إلى ذلك)، إذ تسهم مثل هذه المؤثرات والعلاقات والانعكاسات في إدراك استبصاري استكشافي للمتلقي في تأويله لكشف المعاني. . والتوجهات الحقيقية الخفية لمؤلف الخطاب بمسمياته المختلفة. . فليس على المتلقي إلاّ إن يعيد قراءة تأسيسية جديدة في إنتاجيته للمعنى. . لينسف هذا التأسيس عبر تأويلات أخرى. . وليس خافياً ما للتأويل النفسي من اثراءات استكشافية من خلال سير اختلاجات المسميات الخفية من غرائز ودوافع وحاجات) تحت النص وحيثياته وامتداد حفرياته فالخطاب الجمالي هناك من يعرفه على أنه انفجار لاشعوري في حياتنا الشعورية وباعتقادي هو كذلك أيضاً. . فالطاقة النفسية

ذات الاكتظاظات الرمزية اللاشعورية الدفينة تقود الكثير من البنى والعلاقات النصية العامة والتفصيلية للخطاب الجمالي، بل إنّ هناك خطابات جمالية تتمظهر بالمسميات السايكولوجية كلياً كما في أعمال التعبيريين الألمان والرمزيين والميتافزيقيين والسرياليين، إذ تغدو الشفرة الجمالية منظومة ذات محمولات سايكولوجية تفعل فعلها في تشييدية البُنى النصية للخطاب الجمالي بمديات الطاقة النفسية ممثلة بأحلام الطفولة. . وانكسارات وجودية وخوف ميتافزيقي وشبق جنسي وضغوط سلطوية. . وذاتية نكوصية لا منتمية واغترابات وتفريغات للطاقة النفسية عبر تصدعات إنسانية تجد مخرجاتها من خلال الجنون ذاته أحياناً. . إذ يطفح الرمز لدى هؤلاء الفنانين بدلالات سايكولوجية وانطولوجية ومفاهيمية فلسفية. . لتتشظى فضاءاتها التأويلية عبر الموضوعة والتقنية والعلاقات الرابطة والعناصر الفنية خطاً ولوناً وشكلاً ونسيجاً وفضاءً. . فهذا الرسام الميتافيزيقي (جورجيو دي كيريكو) يصرح بخطاباته البصرية السريالية طبقاً لتأويلات مشحونة بمتواليات لانهائية من الأسئلة الوجودية عبر مشاهد معمارية هندسية سكونية ذات منظورات تبعث على الحيرة والانقباض محدثاً هزة لدى المتلقي. . هزة من التوليفات ذات الحس التغريبي مصادراً فاعلية القصدية الذاتية الإنسانية في مشهده التصويري، مانحاً المشهد المعماري ذاته سلطة الخطاب الجمالي، الذي لا ينفصل عن سلطة الموروث الحضاري القديم وانعكاس رهبته السلطوية في ذات الفنان. . فمشاهد (دي كريكو) محملة بخوف ميتافزيقي يكمن خلف الأشياء. . وأجواء تنسج عبر الترقب. . إنها مشاهد. . للطرف الآخر. . لعتبة ما بعد الموت. . والعماء. . واللادرية. . والآلية. . والموميائية المبرمجة معمارياً. . وأناس من الدمى تشكل حيثية كولاجية من حيثيات المشهد التصويري. . وترسيخ للثابت واللامتحول وتعطيل وإيحاء باللاديمومة وتعطيل للشاعرية وحركة الروحي، فذاكرة (دي كريكو) معطوبة النسيج إلاّ من الموت. . مما يخلق بذلك حاجزاً يفصل المتلقي عن خطاباته الجمالية، إذ تُعدّ اللوحة لديه منظومة وجودية نفسية يخشى المتلقي من تدشين دهاليزها أو الارتكان إلى أوثانها، إذ لا سلطة فيها إلاّ سلطة المعمار والوثن. . مملكة لا يرتادها



إلاّ خوفنا الميتافيزيقي الذي يرتاب خوض غمار العالم الآخر. . بمشاهد ماضوية. . ما ورائية. . ملغومة بالترقب، تحاول أن تشد المتلقي إليها عبر حدية الضوء والظل والأنساق الآلية. . والمنظومات الهندسية. . بأشكالها التي تشبه هيئات التوابيت وشواهد القبور وسكونية الرحيل. . مشاهد دون حياة ما. . تغادر مقولاتنا وتوصيفاتها الزمانية والمكانية. . إنها لحظة من لحظات موتنا غير الشرعي عبر تأويلات تتسم بغموض الدلالة والحيادية التي تستنهض اكبر قدر من أسئلة التشظي الوجودي الفلسفي والنفسي ليمسي الخطاب الجمالي وآليات التأويل إشكاليات مفتوحة الأطراف.

وهكذا حال الرسامين السرياليين يفجرون عالم الدلالات عبر رموزهم متحررين من القوالب والتحنيطات الاجتماعية والمواصفات والمعايير العقلانية والأخلاقية ليشغلوا الرمز ما فوق الواقعي محررين إياه ليتسم ببدايات الخلق وفطرية الأشياء. . مثيرين الدهشة. . إنهم يعيدون الخلق أول مرة عبر التأويل. . خلق ينضج بالسماجة والبكارة والبدائية والحدس واللعب الحر والمشاكسة والعبث والعضوية. . هكذا تهزنا رموز خطابات (بول كلي) و(جوان ميرو) إنهم يفجرون المعنى بإحساس داخلي لاشعوري محموم بالشاعرية الرومانسية في لهاث بتلابيب حضور المعاني خلف الأشكال المرئية وهكذا الرمز لدى (سلفادور دالي، وماكس ارنست، ورينيه مارغريت واندريه ماسون). .. رمز يتصاعد وراء تمظهرات الأشياء عبر صور اقرب منها إلى الصور الذهنية ذات التجريدات البصرية دون تفاصيل. . رموز تطفح بالفنطازيا وأشكال الرعب وهيئات الموت وعنفوان سلطة الرغبات الجنسية وحدس النبوءات والايهامات البصرية. . إذ يقود التأويل ازدواجات من التأويلات من خلال تفعيل آليات القوى اللاشعورية وتعطيل للإرادي والشعوري، وإذكاء تداعيات لصور الذاكرة البعيدة. . اقتناصاً للحقائق التي تختبئ تحت قشرة السطح وفي ذيلية رغباتنا، إذ تتشظى الذاكرة بالترميز الصوري الذهني اللاشعوري في مساحات فضفاضة من التأويل.

وهكذا تتصاعد فضاءات التأويل في التشظيات النصية تفكيكياً في الخطاب الجمالي البصري لفن الرسم فاللون الأبيض بقدر ما يؤول كرمز للنقاء الروحي والطهارة يؤول بوصفه لوناً للموت لما يحمله من دلالات الكفن ولون شواهد القبور وهو لون الضوء الأبيض الذي يتحلل إلى ألوان قوس قزح ويؤول رمزياً كتعبير عن الحيادية والاغتراب الروحي والخوف من مساحات التجريد عبر تراكمات الثلج الأبيض الذي يغطي كل التفاصيل والهوية.. وكل الدلالات.. إذ يشير (بول كلي) إلى أن العالم يزداد رعبا كلما ازداد تجريداً، ويُعدّ اللون الذي يقرن بكثافة العماء في الضباب الأبيض.. وهو نقيض اللون الأسود المحمل بكل أحزان العالم الذي يؤول بعدم الشفافية والإحساس بالسرية والانغلاق والإحساس بالثقل والانقباض.. وهو لون السيادة والهيبة وفخامة الهالة والغموض واللون الذي يتخفى وراء فرح كل الألوان وتأخذ الدلالات معاني جديدة عندما يجتمع اللونان معاً لتولد أصوات الدراما البصرية وحدية إيقاعية الضوء والظل لتمنح الأشياء حفريات جديدة من التعبير والجذب البصري في مسارات وانساق التصميم.. إيقاعات لعب بصري.. لكن ما عمق الإشكالية عندما نسحب اللون الأبيض من خطاب جمالي ما ونضع بديلاً عنه اللون الأسود لتنقلب دلالات التأويل رأساً على عقب.. وهكذا يأخذ الشكل الصوري للعصا.. دلالات ذكورية جنسية والإحساس بصولجان السلطة والرعب ودكتاتورية الحرب والإرهاب.. والإيحاء بعدم اطمئنان الوقوف إلاّ عبر الاتكاء على ثلاث والإيحاء بالشيخوخة والانهيار والعجز وتفرد الشخصية..... وهكذا تتشظى الأشكال والخطوط والألوان في لهاث عبر تأويلات لانهائية إزاء تفكيكات البُنى النصية في الخطاب الجمالي لفن الرسم.

وسياقات كهذه تقرّب المسافة بين اثراءات وتوجهات الخطاب الجمالي وبين ذات التأويل طبقاً للتوجهات التفكيكية إزاء قراءة الخطاب الجمالي ونقده.. إذ يُعدّ هذا الخطاب بحد ذاته ممارسة فاعلة بمواصفاته الاسلوبية الفردية الانتقائية الكيفية ودور الذات المنتجة له عبر اللاانتماء الساذج لمعطيات الحدث والواقع في



ممارسة فاعليتها وحريتها وانتقاءاتها القصدية الواعية بما يمنحها تفرّدها الاسلوبي في إعادة إنتاج المعنى والتمظهرات الجديدة للأشكال لتتفرد بذلك بمسمياتها وتوصيفاتها الخاصة وما على المتلقي إلاّ أن يفعّل من منظومته الخبراتية المعقدة وآليات التلقي لديه لفحص وتقصي الخطاب الجمالي الذي يعد وجودا فاعلا يتوازى طردياً في انماءاته مع فاعلية قراءة المتلقي ذاتها.

كما أنّ الخطاب الجمالي يعد ديمومة لحياة تزخر بوجود قصدي عبر الموضوع المعطى لدى الفنان من خلال ترشيحاته الانتقائية وإعادة التأسيس فيه على مستوى زاوية النظر والتقنية والأدلجة والموقف والمعنى. ... ليكتسب بذلك أبعاداً رؤيوية تتفرد أسلوبياً في صياغات أسلوبية جديدة مانحاً إياها تفعيلات تأويلية رؤيوية، وهذا لا يعني إنّ الخطاب بتفرداته هذه ينكفئ ذاتياً أو ذو ذاتية نكوصية. . إذ لا ينفصل الخطاب بشكل أو بآخر عن إشكاليات العصر وقضاياه وطبيعة البنى المجاورة فيه ومسميات الذائقة، وهذا لا يعني أيضاً عدم تجاوز الخطاب ذائقة الوسط أو المرحلة التاريخية التي تبلور فيها. . فالخطاب الجمالي من سماته الرئيسة اختراقيته لمقولتي الزمان والمكان وحسه النبوئي وتفرد قصدياته ذاتياً بما يمنحه فاعلية التجاوز وديمومة التواصل والاختراق أو مغايرة ذلك اتساقا مع طروحات موت الفن ومع كل ذلك تبقى هناك فاعلية وخصوصية المفاهيم والتعبير الجمالي لمسميات هذا الخطاب من كلاسيكية ورومانسية وانطباعية ودادائية وسريالية ومفاهيمية وشعبية. .... تشكل المواصفات الحقيقية لهذا الخطاب، وتُعدّ الشفرات الجمالية في الخطاب ممثلاً بالسطح التصويري هيروغليفا صورية. . رمزية. . اشارية. . استرسالية (منظومة ديناميكية وعلاقاتية علاماتية – سيميوطيقا) لتجاربنا الواعية منها وغير الواعية. . الحقائق فيها. . حقائق مراوغة. . مثل قطرات الزئبق تتبجس من بين أناملنا عصية الإمساك عند محاولتنا إمساكها. . بل المعنى ذاته يتشظى لا معنى. . فيتعدد بحركات أميبية التكوين والاتجاه. . وحقائق كهذه. . لانهائية تتناسل عبر الإشكاليات ذات الحلول المؤجلة إذ يعلّق الحكم فيها. . شفرات جمالية لوجودنا. .

صـــراعاتنا. . جـــدلنا اللانهـــائي. . حوارتنـــا. . العقيمـــة منهـــا. . والمثمـــرة. . انكساراتنا. . بل تسجيل للحظات اللعنة التي نتواصل فيها. . حقائق. . مراوغة. . إذ لا وجود لنا إلاّ في لحظات اللعنة المراوغة هذه. . اللحظات الحاضرة العابرة. . حقائق تأخذ المعاني فيها أشكالاً نسغية شعاعية. . تناسلية توليدية. . مثل تشظيات لزوجات حيامن حيوية الحركة وأطنان من بيوض مسعورة الجنس.. حقائق تأخذ أنساقاً ديالكتيكية هيجلية تتشظى في جدل الصراعات والأضداد. . مقلوبة الرأس. . مكشوفة العورة لوجودنا الجنوني فوق كوكب أبى إلاّ أن يكون كروياً لنرى صورنا مقلوبة الرأس. . إذ يتضخم حجم المهزلة. . في سخرية وعبثية ولانهائية دوراننا بكوكب كروي. . مثل توليدية المعاني. . نكثر مثل ولادات ملعونة من الجراد. . مثل حجم المعاني. . ليدفن بعضنا الآخر في حفريات كوكب كروي في وضح الظهيرة دون حياء. . دون مبالاة. . مثل (سيزيف) بعيد طقوسية عبثية. . عدمية. . كرّات الصعود والنزول. . الدوران.. دون حساب ما. . هكذا هي خطاباتنا الجمالية. . كيف لا نتجاوب مع وجود يقوم على إشكاليات فلسفية وروحية ونفسية وغائية. . إشكاليات تكمن قيمتها في أرجاء فضاءاتها الإشكالية ذاتها. . إذ لسنا موجودات مختبرية تدون سيرتها الذاتية إن امتلكت مثل هذه السيرة الذاتية في جداول البيانات لتكون ذات مخرجات ونتائج رقمية مطلقة طبقاً لمواصفات علمية لاشك فيها. . بل هي موجودات يكمن الجانب الدرامي فيها بوصفها تجارب إنسانية تشتغل بالقصد والوعي والحرية والتأويل والتشظي.

خطاب الحداثة في الرسم الاوربي الحديث

قد أبدو مغايراً للكثير من الطروحات التي تتقصى حيثيات الرسم الأوربي الحديث، دون تلمس مفهوم الحداثة تفصيلياً وخاصة بحدود الدراسات الفنية والجمالية. .. عموماً قد يختلف النقاد والباحثون ممن يخوضون في مجال الظواهر الجمالية حول تحديد نقطة ولادة مشروعية الحداثوي ولكنهم يتفقون حول السياقات العامة لبلورة هذا المفهوم كما يتفقون أيضا حول مرجعيات الحداثة



والخصائص العامة التي تمنح هذا المفهوم طابعه الخاص. . والحداثة بشكل أو بأخر ترتبط بأيمان المجتمع الإنساني بالتحولات الكبيرة أن لم نقل بالإزاحات الهائلة في المسار القيمي، وهي تشظيات اجتماعية كبيرة ترتبط بتحولات اقتصادية وعقائدية وفكرية. .. كبيرة هي الأخرى، يترتب عليها تحول في الذائقة والتلقي وطرق الرؤية والتفكير. ... وأن لذلك مشروعيته في تاسيسات هذا المفهوم بفعل اثر النظريات العلمية والنفسية والاتجاهات الفلسفية الحديثة والدراسات الفكرية والجمالية ذات التوجهات الطليعية، وبفعل إفراز بنى جديدة في المجتمع الصناعي وآفاقه التقنية ونتائج بحوثه العلمية، فضلاً عن أثر مدرسة التحليل النفسي وطروحات الفكر الماركسي الاشتراكي والمفاهيم الرأسمالية ذات المسحة الإنتاجية الاستهلاكية وظهور الطروحات الإنسانية التي تؤكد على منح الذاتي حرية التعبير مما أسهم في تفرد الأساليب الفنية، فضلاً عن النظرة العقلانية التي يسير في ضوئها العالم في اتخاذ قراراته وإجراءاته متخذاً من خطوات البحث العلمي منهجاً له.

وتُعدّ الحداثة ذات مرجعيات مستلة وفق مجسات انتقائية للكم الهائل من ارث الماضي الذي يشكل رافداً للانطلاق في بنية الحاضر طبقاً لتصميم ذاتي يستند إلى فعل رؤيوي مستقبلي، ليشكل جدل معادلة كهذه صيرورة الفعل الحداثوي بصياغاته المبتكرة.

والحداثة بشكل أو بأخر لا تنفصل عن حركة المجتمع ومشكلاته ومخاضاته وتطلعاته، رغم تفرد الفعاليات الذاتية فيها فأنها لا تنفصل عما هو موضوعي، وإن مظاهر الحداثة أنما تتصل بتفعيلاتها المبكرة ممثلة بطروحات (ديكارت، هايدجر، نيتشه، ماركس، فرويد، بودلير، ورامبو)....

وطبقاً للتوجهات العامة للحداثة فإنها تُعد بلورة لجملة من التصميمات المقصودة من خلال فعل التخطيط وصياغة النظم والبرامج التعليمية التي تسهم بمراعاة الفروق الفردية ومنح حرية فردية وتأكيد إنسانية البشر والتعبير عن ذلك بأساليب وطرق ومعالجات شتى من خلال تنمية القدرات الإنسانية فعلى سبيل المثال



إن للإنسان قدرات معرفية فكرية حيث تتم تنمية التفكير النقدي والإبداعي والاستدلالي والتجريدي والتأملي والعلمي والميثولوجي. ... فضلاً عن تنمية قدراته الوجدانية والمهارية. . إلى أوسع مدياتها. . وفرض سيطرة الإنسان على تغيير معالم الوسط الخارجي من خلال ترويض حيثيات هذا الوسط طبقاً لحاجاته، وإخضاع الطبيعة للقدرة الإنسانية المبدعة، وبالمحصلة فالحداثة في احد وجوهها المهمة تمنح مشروعية كبيرة للذات في فرض نفوذها من خلال إرادة الإنسان وحريته وقدرته على تشكيل الأشياء برؤية مبدعة، وخرق ثوابت النظم الخارجية على مستوى اللغة والأفكار والأساليب والعادات والسلوك الاجتماعي والذائقة الجمالية بمحمولات الفكر الحداثوي.

وعلى الرغم من ان الحداثة تؤسس لمنظوماتها العلاقاتية ابستمولوجيا، إذ ترسم أبجديات حقلها الحداثوي وهذا لا يعني إن الحداثة منقطعة الجذور، بل إنها ذات فاعلية اتصالية بما قبلها وبعدها، فضلاً عن ذلك تمتاز بعالميتها. . رغم الخصوصيات التي تكتنف حضارات الشعوب، سلوكاً وقيماً وبيئة وهي تقترن بكم من المتغيرات والازاحات الكبيرة التي تشمل ميادين كثيرة كوسائل الاتصال والمؤسسات التربوية وحقول العلم والتكنولوجيا. . وقد يأخذ مجتمع ما من المجتمعات بطرز حداثوية لأتمت بصلة إلى جذور ومرجعيات ذلك المجتمع عندما يستورد ذلك الطراز بشكل كامل من مجتمعات أخرى لضرورات عصرية أو تحت تعميمات شيوع الصناعي والتقني وليس من شك في أنّ الحداثة تمتاز بروح الابتكار والتجريب والتجديد على مستوى الكيفيات والأشكال والمضامين ولأنها تتصل بديناميكية التحول لما سبق من التجارب والمخاضات من خلال تجديده والابتكار فيه طبقا وانتقائية لقدرات فردية على الأغلب ذات حساسيات عالية، وقد يكون مسعى تلك القدرات الفردية ذات معطيات لخطاب سياسي أو جمالي أو ثقافي. ... ذات رؤية تنظيرية تأسيسية لا تنفصل عن روح الجماعة غالبا التي تنتمي إليها تلك القدرات الفردية.



بشكل عام لا تنفصل الحداثة عن النظم العلاقاتية الاجتماعية وهذا يذكرنا بدعوة (فرانز كافكا) إلى حرق نتاجاته الادبية ذات المنحى الذاتي المتطرف حد العصابية. . كما ان الحداثة لا تنفصل عن المنطلقات ذات المنحى العقلاني في الرؤية والتصور الاجتماعي مقترنة بذلك بالمدنية والتقدم والأخذ بالاتجاهات الوضعية المنطقية والعلمية والتقنية، ولا يمكننا تحديد نقطة معينة بشكل مطلق لتحديد انطلاق بلورة مفهوم الحداثة، فهناك من المنظرين والدارسين من قرن الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر والبعض الآخر قرنها مع بدايات القرن العشرين، فيما يربطها البعض الآخر بظهور جماعات أدبية أو علمية أو بطروحات نظريات فلسفية أو علمية. ... معينة وهكذا هو الحال على مستوى مفهوم الحداثة في فن الرسم الأوربي الحديث، فمن المنظرين والنقاد من نوّه إلى أن الحداثة إنما ترتبط بالكلاسيكية الجديدة التي تعد فتحا آنذاك من خلال انجازات (ديفيد)، وبعضهم يقرن الحداثة بالحركة الرومانسية في حين ينسبها آخرون إلى الحركة الانطباعية ممثلة بزعامة (مانيه) أو بمرحلة ما بعد الانطباعية متجلية بالانجازات والاستقصاءات الجدية لدى (سيزان) على مستوى الشكل واللون وطريقة الرؤية والإدراك. .. والحداثة بذلك ترتبط بخروقات على إيديولوجيات وسلوكيات نمطية تقليدية وهي غالباً ما ترتبط بمنح الذات الفردية اكبر قدر من الحرية والفاعلية والبدائل والتجريب ودرجة عالية من الحساسية والوعي إزاء الظواهر موضوعة البحث والتقصي من اجل بلورة القدرة على تغيير البُنى وغالباً ما تستند إلى مرجعيات أصيلة، مما كان من معطيات ذلك ظهور اكبر قدر من تفرد الأساليب الفنية ذات الكيفيات الإبداعية في طريقة الرؤية للأشياء، إذ غالباً ما تستند تلك الأساليب إلى رؤية فلسفية أو نفسية برؤى يتواشج فيها التاريخي بالمستقبلي مستفيدة من معطيات المذاهب والمناهج النقدية والطروحات التنظيرية.

ويمكننا الفصل في موضوعة بلورة مفهوم الحداثة إلى أواسط القرن التاسع عشر في أوربا مقترنة بالتحولات الرأسمالية في هذه المجتمعات وما رافقها من نظرة

شك في مدركاتها وأنماط تفكيرها إزاء نظريات العالم الخارجي وطروحاته وحيثياته. . مما أسفر عن ذلك إعادة البحث في البُنى الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية. .. من خلال رؤية جدلية ذات أبعاد إنسانية في عالم متسارع في نظرياته وعلومه ودراساته وتقنياته ومناهجه النقدية والبحثية في المجالات العلمية والأدبية والفنية والعقائدية. ... فالحداثة تشكل تشظياً فكرياً حاداً يتسم بتعدد مجالاته ومستوياته طبقا لحوار متنامي مع الأصول والمرجعيات رغم بنية الهدم والبناء فيها. وهناك من يشير إلى أن الحداثة إنما تقترن بأنماط معينة من الهزات والإزاحات ذات وشائجية مع الأبعاد الشكلية والمضامينية لروح المدنية في بلورة سياقاتها الحضارية ممثلة بالاتي:

أولاً: الهزات البسيطة: وتتمثل بجملة من المتغيرات التي تصيب حيثيات الوسط المدني، وهي هزات بسيطة ذات أمد محدود قد يستمر عشر سنوات وتشمل الموظات بانواعها المختلفة مثل مكونات الزينة والديكور وسلوكيات المأكل والملبس...

ثانياً: الازاحات الكبيرة: ويكون لمثل هذه الازاحات تاثيرات اكثر عمقا وتغلغلا في البنى الحضارية للمجتمعات وقد تستمر مئات من السنين. ..

ثالثا: الازاحات الكاسحة المدمرة: يدلل المسمى على التأثير الكاسح لهذا العامل الذي يقوّض ما هو أساسي من البناءات الحضارية من خلال عملية هدم كبيرة وكاسحة لهذه البنى الحضارية [1].

ورُبّ سائلٍ يسأل: هل تنعكس مواصفات الحداثة هذه بكليتها في فن الرسم الأوربي الحديث؟.. والجواب على ذلك بالإيجاب فالحداثة ليست ديكوراً أو توليفاً لأجزاء شيئية من الكولاج تعلق على جدار بقدر ما هي ممارسات حياتية واعية

---

(1) الخطيب، عبد الله : الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية ، ط1 ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988 ، ص 119-120 .

ذات إفرازات من الإشكاليات التي يتفاعل معها الفنان ويتمثلها ليمارس فعلاً قصدياً من خلال انعكاسات الحداثة فلسفياً ونفسياً وجمالياً في موضوعته الاستطيقية. . لكن يبقى للفن آلياته ومناهجه وتقنياته وان اغلب الحركات الفنية فيه يتوزع فيها جدل قائم بين المنطقي والحدسي. . وإذا كان العلم يقوم على أساس من المنطق والاستدلال فإن المنهج الحدسي يشكل منطقاً تخيلياً صورياً ذهنياً فاعلاً في العملية الفنية على مستوى الإنتاج والتلقي. .. وتبقى الموضوعة الاستطيقية في الرسم الحديث تؤسس للمنجز الفني البصري على أنه اساليب. . تقنيات. . أشكال. . رؤى. . وعليه فإن عامل التغريب يشكل أبعاداً أساسية في بلورة المنجزات الجمالية الحديثة مسرحاً وتشكيلاً وأدباً. .. كما في طروحات رائد المسرح الطليعي (برتولد برخت). . إذ بدأت طبقاً لتحولات كهذه تتصاعد التوجهات الحداثوية بأساليبها الفردية القصدية في معالجات وإخراج كيفيات المنجز الجمالي، فضلاً عن توظيف العاطفي المتخيل بمدياته الحدسية لتتمخض عن ذلك أشكال ومضامين تشتغل مع الطروحات العبثية وما فوق الواقعية والمتحول وديمومة الداخلي والحركي والمستقبلي والفطري والصوفي.

ولنحدد أفق هذه الدراسة في مجال الرسم الأوربي الحديث بحدود تشظيات عدد من معالجات رسامين انطباعيين وما بعد الانطباعيين بوصفهم يعدون من مؤسسي الحداثة في مجال الرسم الأوربي الحديث، إذ إن مدركات هؤلاء الرسامين لم تعد مدركات تسجيلية. . تقريرية.. حرفية إزاء معالم الوسط الخارجي سواء أكان طبيعة أم أيّ مسمى من مسميات البيئة. . والتي تعد مادة أساسية في بحثهم في منجزاتهم التصويرية، فهم على مستوى توظيف المنحى العلمي بحدود الدراسات البصرية ذوو معالجات جديدة عديدة في مجال الرؤية والإدراك واللون والشكل والأرضية. .. وخاصة الانطباعيين منهم، فهم يتوسمون أبجديات النظم البنائية لخطابهم البصري فما عادت رؤيتهم تستمد مقوماتها من حرفيات الواقعية والكلاسيكية، فاللحظة التي يصوّر فيها الانطباعي مشهداً طبيعياً ما، هي غيرها

في تصوير المشهد ذاته طبقاً لتحوّلات الزمن. فهناك فيض أو انحسار للضوء مما لذلك من انعكاسات على حيثيات المشهد موضوعة المنجز الفني، والفنان الانطباعي يتجاوز ركام الخبرات الإدراكية البصرية التقليدية السابقة أخذا بالتحولات العلمية الجديدة وانعكاساتها فيزيقيا وما تتطلبه من حساسية بصرية عالية فما عادت السماوات وحركة سطح المياه وانكسارات تموجات الظل ذاتها في الرؤية الإدراكية لدى الرسامين الانطباعيين وما بعد الانطباعيين، إذ أصبح العالم الخارجي محض انطباع لعلاقات شكلية لونية، فيضا من الاضاءات وضرباً من الإيقاعات والدرجات اللونية ذات المنحى الهارموني أو ما تضاد من الألوان. فالظل سيل من التناغمات اللونية مؤلفين بذلك تمظهرات استطيقية إدراكية جديدة.. إنهم ينحتون في حقل من الألوان، إذ يزدحم السطح التصويري في المنجز الانطباعي بالأشجار والأعشاب والأنهار والزنابق ذات العجائن اللونية الكثيفة التي تحمل فوق سكاكين الألوان، ويستخلص المتلقي لونا ثالثا بفعل لونين متجاورين مثل البنفسجي الناتج من تجاور اللونين الأحمر والأزرق مستفيدين من معطيات النظريات العلمية الحديثة فضلا عن المنجز الانطباعي يعد ذا احتفالية بسلوكيات مدنية متحررة تُعد مظهراً من المظاهر الحداثوية، وإن لوحة (غداء على العشب) لـ (مانيه) تُعد صدمة للذائقة بتحولاتها الحداثوية الجريئة التي تذكرنا بقصائد (بودلير) التي كان لها الأثر الكبير في الأدب الأوربي الحديث. .. إنّ المنجز الاستطيقي الانطباعي يحتفل بتاسيساته نحو المعالجات الفنية ذاتها، إذ أصبح الشكل لدى الانطباعيين محض مساحات من اللون وتحول اللون من صبغة إلى محض اضاءات لونية، فاللون يُعد أصلاً انعكاساً ضوئياً من السطوح التي يسقط الضوء عليها، وقد أفاد الانطباعيون من الاكتشافات العلمية في منجز خطابهم البصري، وزحزحوا ثقتهم بالشكل والخط ونهائية تكاملية المشهد التصويري الذي عاد يتجدد ذاتياً بشكل لحظي طبقاً وفعل الزمني عليه وطرحوا من خلال فرشاتهم وسكاكينهم إباحية لونية ذات معطيات استطيقية جديدة من خلال آثارها وأبعادها الملمسية ذات الكثافة اللونية، يمكن أن نتلمس آثارها تقنياً لدى الرسامين الوحوشيين وبعض رسامي ما بعد الحداثة. . واللوحة



الانطباعية أمست صنعة ذات توزيعات لونية اقرب منها إلى التسطيح عندما نرفع منها بعضا من أشكال تشخيصية. . فالسطح التصويري لدى الانطباعيين أمسى يقترب من الخالص من الألوان والموضوعات ليمهد بذلك لحركة الرسامين التجريديين. . وألوان مناطق الظل في المشهد التصويري الانطباعي ما عادت معتمدة بألوانها الأحادية الجانب.. بل تُعد فيضاً بصرياً ثرياً بغزارته اللونية كثافةً وعدداً. . وبأن قصدية الإرادي لديهم تنظر علميا لتحليل المشهد التصويري بانعكاساته واستشفافاته وتناغم درجاته اللونية بعيداً عن تخمة الأفكار والمضامين، وهذه الطروحات وتطبيقاتها في المنجز الجمالي الانطباعي تُعدّ فتحاً جديداً في الأساليب والتقنيات والمعالجات وتقويضا للمفاهيم السابقة في تاريخ الرسم الأوربي، إن لم نقل إنها تنشر بذور مخاضات تجارب رسامي التعبيرية التجريدية لفن ما بعد حداثوي.

إنّ الملوّن الانطباعي يختزن ومضات سريعة ومشاهدات سريعة الزوال مما يستدعي منه المعالجات الآنية السريعة هي الأخرى ليتوافق بذلك مع متغيرات الرؤية البصرية، كما إن الانطباعيين قد صوروا موضوعات يرتبط قسم منها بمضامين اجتماعية إلا إنهم في حقيقة الأمر غير معنيين برسم الموضوعات الاجتماعية بدلالاتها القيمية والاعتقادية. ... بقدر ما هي موضوعات للرسم ليس إلاّ. . فالسطح التصويري لديهم يعنى بمعالجات شكلانية تقنية تطفح بالألوان. . إذ أمست الذوات والأشياء محض ألوان من الضياء في مساحات من التجريد اللوني، مع محاولة مسك الجوهري في مشهد المنجز التصويري.

وفي مضمار حيثيات المعالجات الفنية لدى الانطباعيين فان البعض منهم يمارس منطقاً جمالياً ذا مسميات علمية في تطبيقاته الإجرائية كالفنان (جورج سورا) مثلاً. في حين البعض الآخر كـ(كلود مونيه) كان يؤسس استطيقيته على ما هو حسي طبقاً لغنائية تطفح بابتهاجات اثراءات الذات الشاعرة، فيحيلنا ننظر بعينيه بمسميات حدسيته. . هو. . لمرئيات ما يراه. . فهكذا هي زنابقة تطفح بكل وجدانات وأحاسيس وارتسامات. . بل وارتجافات شاعر يرسم كلماته بالألوان. . إنها

حسيّة العالم المتخيل عبر الحدسي. . عبر شاعر يضج بابتهاجات كل العالم في زنبقة أو في أكوام قش. . إنها لحظة مسك الأشياء، بل لحظة خلق الأشياء. . رصداً للدهشة. . والجوهري. . والخالص. . عبر المتحول، هكذا هي استطيقا الخطاب البصري الانطباعي يحول العالم إلى بقع من الألوان ليحتفل بها، ليشظي بذلك فضاءات تقنيات لونية، مؤسساً بدايات محض من الخلق الاستطيقي اللوني المجرد فوق السطح التصويري.

وعلى مستوى الرسم الأوربي الحديث يمكننا أن نتلمس مظاهر الحداثة في الإنجازات الفنية لدى الفنان (بول سيزان) الذي يعد من الفنانين ما بعد الانطباعيين فاللوحة لديه بدأت تبتعد عن المحاكاتية التسجيلية لمظهرية العالم الخارجي، فقد كان يرى إن أصل الأشياء يكمن في الأشكال الهندسية كالمربع والمخروط. .. وما إلى ذلك، وهذا ما كان قد نوه إليه (أفلاطون) في فلسفته الجمالية إلى إن ماهية الأشياء تكمن في هذا الأصل أو الجوهري فيها، إذ إن جمالية هذا العالم تكمن في أشكاله الخالصة، وهذا يذكرنا بمقولة (عمانوئيل كانت) إنّ " الجمال الخالص في الشكل الخالص "، إذ أن جمال الأشكال المجردة الخالصة تكمن في ذاتها قبل أي شيء آخر، فأمست أشكال كم من المنجزات التصويرية لدى (بول سيزان) أقرب منها إلى سطوح من المكعبات مما أثر ذلك في توجهات الحركة التكعيبية ممثلة بنتاجات (جورج براك) و(بابلو بيكاسو) خاصة، اللذين ينحتان للحداثة بشكل فاعل وقصدي في توجهاتهما الرؤيوية والبنائية فضلا عن تأثيرات (سيزان) في توسمه للشكل المجرد الهندسي الخالص في رسامي الحركة التجريدية خاصة لدى (بيت موندريان) و(كازيمير ماليفيتش). .. إذ أن أبعاد الرؤية السيزانية تتصاعد في خرق العالم المادي الفيزيقي الخارجي. . انه يجرد في الأشياء. . ويوغل في ماهيتها. . إذ لم تعد عيناه تبصران بحدود الحسي المحدود فتنقلان مظاهر العالم الموضوعي كما هو.. بل تتجاوزه برؤية مغايرة لهذه الواقعية التقريرية، من خلال تأسيساته لبنائية صورية ذات تشييدية جمالية يفعل فيها التخيلي القصدي فعله في بلورة لوحاته تلك



وصياغتها، إذ لم يعد ملزماً بأن تتلاشى خطوط جميع الأشياء بنقطة مركزية رئيسية، فهناك أكثر من نقطة واحدة تتلاشى فيها الخطوط، كما انه خفف من تجسيمية الأشكال في لوحاته، فأشكال توحي ببنائية ذات بعدين، إنّ (سيزان) يصعد من فاعلية الذاتي لديه في تشكيلاته الجمالية الجديدة، إذ يرتفع بكل من الحسي والعقلي معاً عبر معالجات تحليلية في رسوماته، تاركا لأحاسيسه أن تفعل فعلها في الرسم بملازمة المنحى التحليلي العقلي معها ليتفرد في كيفيات انشاءاته الاستطيقية، فـ (سيزان) لم يمنح نفسه للطبيعة بقدر ما كانت تمنحه الطبيعة ذاتها ليخلق تشييداته طبقا لمواصفات حداثوية.. جديدة.. مبتكرة، فهو إنما ينحت لما تحت القشرة في أشكاله الفنية.. يبحث بالمختزل والتجريدي وصولا للحقيقة التي تكمن وراء مرئياته الادراكية استقصاءً منه في اللامرئي الذي يكمن وراء موجوداته الحسية، فضلا عن معالجات وكيفيات إجرائية أخرى تفرد بها أسلوب (سيزان) تشكل تشظيات تأسيسية للتوجهات الحداثوية والتي كان لها دور ريادي مؤثر في مسيرة الرسم الأوربي الحديث.

وهكذا تتصاعد الأفعال الرؤيوية لكمٍّ كثير من الرسامين المحدثين باشتغالاتهم اللانهائية في عالم المخيلة المبدعة عبر مساحات فضفاضة للحدسي يتمثل باستطيقا اللعب الحر لدى (خوان ميرو) أو التقاء لحيثيات مشهد غرائبي سريالي بعاطفة فرح مشاكس مشوبة بالدهشة والبكاء لتطلق كل هذا الداخلي مرة واحدة بكيفيات كيفما تشاء وان كانت بسذاجات طفولية (مارك شاكال) أو باستلهمات تجريدات كليات العالم عبر النسقي الرياضي لدى (بيت موندريان) ليتسامى بذلك المطلق من أفق الذاتي، وكذا هو الحال لدى (شونميكرز) ويؤسس (فنسنت فان كوخ) عبر عجائنه اللونية لمسات وخربشة وحفريات تعبيرية لمساحات من استطيقا جديدة في فن الرسم كما تبدو تلصيقات (جورج براك) تشييدا جديدا لمعالم اللوحة ليس إلاّ.. ومغامرة من القصدية تتشرب بالعفوي غالبا في تشظيات تجريدية تصل حد الثورية استطيقياً في تفويضاتها تأسيسات قرون من فن الرسم لدى (بابلو بيكاسو)

أو من خلال طفل ينفخ كل ما في رئتيه من الألوان مرة واحدة. . ألوان فورية صريحة، دافئة حد الوحشية لدى (هنري ماتيس). . وهكذا تتشيد الحداثة عبر ازدحامات أساليب شتى. .. أساليب انتقائية جديدة فاعلة يقوّض بعضها البعض الآخر ليتفرد دون الآخر أو يستحوذه أو يولد من خلاله أو يكمل بعضها البعض الآخر لتتبلور بذلك منعطفات استطيقية حداثوية من رؤى أشكال ومضامين الحركات الفنية من انطباعية وما بعد انطباعية ووحوشية ورمزية وتكعيبية ومستقبلية ودادائية وتجريدية وسريالية.



مقالات منشورة في الصحف والمجلات

للأستاذ الدكتور

علي شناوة آل وادي

مقالات منشورة في الصحف والمجلات للاستاذ الدكتور علي شناوة ال وادي

الفنون الشعبية بين الذاتي والموضوعي

تعد الفنون الشعبية، الأرضية الاكثر صلادة للابنية الفنية، رغم حداثة هذه الأبنية، بدليل ان هذه الحداثة في مجتمع ما تبحث عن ملامح تبرز مقوماتها أي تمنحها اصالة وخصوصية من خلال توظيفها لرموز ومضامين واشكال هي اصلا "تشكل ارثاً لما يسمى بالفنون الشعبية، وهي شأنها بذلك شأن التفكير الحدسي لدى الفيلسوف الأيطالي (بندتو كروتشه) الذي يضع فيه الحدس اساسا" لكل انماط التفكير الأخرى. والفنون الشعبية، انما تقوم على حدسية ذات شفافية وعمق تعبيري عال الحساسية. . كما ان الرسم الحديث غير بعيد عن التوظيف لملامح الفن الشعبي اشكالاً ومضامين وتقنيات... فبابلو بيكاسو انما تتجلى حذاقته وفطنته من خلال استلامها للفن الزنجي الأفريقي والفن الأسباني القديم. . وفي حقيقة الأمر ان تلك الفنون هي فنون وليدة الأرث الجماعي الشعبي ليس الا. . وهي فنون مشبعة بالرموز والدلالات والثراء التعبيري والابتكارات الشكلية. .. كما ان من الضروري التنبيه الى ان الفنون الشعبية تستند الى ثقافة هي من الرصانة مادمنا نعّرف الثقافة على انها كل معقد ومركب من العادات والتقاليد وانماط التراث المادي والمعنوي. . فالفنون الشعبية محملة بكل هذا الكل ذو البنية التركيبية المعقدة ان لم تكن تحمل خصائصه ذاتها. . والأشكال والدلالات تمتاز بقوة الأساس المرجعي فيها وبشدة ارتباطاتها بالمعالم الدينية والسحرية واللاشعورية والأسطورية والخرافية، انها انعكاس للاشعور الجمعي لذاكرة الأمم. . ترتبط باعياد وطقوس وسلوكيات كل المجتمع، وهي بذلك امست تفرض سطوتها، مما دفع العلوم النفسية والتربوية والجمالية وعلم الأجناس والتاريخ الى ان تسعى الى دراسة الفنون الشعبية ومعرفة تصنيفاتها ومرجعياتها، فضلا عن تقصي عمق ايحاءاتها التعبيرية، فالاشكال



الزخرفية في فن البسط الشعبية المحلية في العراق مثلاً غير منفصلة عن اشكال ذات دلالات سومريةكما هو الحال في شكل الزقورة مصورة بمنظور عين الطائر، وهي تتولد لاشعوريا" خلال هذا المدى الواسع من السنين، كما ان شكل البساط ذاته باستطالته تقسيماته الجانبية والوسطية غير منفصل هو الاخر عن شكل الأرض التي تم حرثها في القرى الزراعية. .. بالمحصلة فهي فنون ذات علاقة وثيقة بالمنحى البيئي ان لم تكن اصلا " فنون بيئة، وهي كذلك حقا لما يترسخ فيها من مبادئ واساسيات الفن البيئي والذي تعد انبثاقاً "لطبيعة مادية وفضاءات وخامات وطقوس وأجواء، البيئة التي يبتكر فيها بل غير منفصل عن سلوكيات البنية الشخصية وطبيعة معتقداتها وفلسفتها وامزجتها وأساليبها الادراكية وأنماط التفكير لديها.

فالبيوت البغدادية القديمة (الشناشيل) كنمط من أنماط العمارة الشعبية في العراق تعد استجابة وظيفية وذوقية وجمالية وفقاً وفقاً ومتطلبات الوسط البيئي وهي تعد فناً شعبياً وبيئياً في آن واحد تتوفر فيه خصائص فنية وجمالية تمتاز بعمقها التاريخي وبمقدار توافقها والطقس العراقي واجوائه صيفاً وشتاءً فضلا" عن توزيع بنى الديكور الداخلي من غرف، وادوار البيت البغدادي الشعبي غير منفصل هو الأخر عن قيم وعادات اجتماعية.

ان العناصر الفنية في الفنون الشعبية تقترن بدلالات جمالية ذات قيمة ايحائية تعبيرية ما فالعناصر البنائية في الفنون البصرية على سبيل المثال انماتحتمل نفس هذا الاتجاه فالخط المنحني غير الخط المستقيم، الاول يرتبط بالغريزي والفطري والتلقائي والحدسي والذاتي. . في حين يرتبط الثاني بالموضوعي والعقلي والاستدلالي والمكتسب وهكذا هو الحال على مستوى العناصر البنائية الأخرى من شكل وفضاء، وعلى الرغم من الأختزالية والبساطة التي تتوفر في الفنون الشعبية، الا ان سمات كهذه تشكل ثراء وليس سذاجة ، بل ان السذاجة في مثل هذه الفنون تعد قيمة جمالية محمله بالدلالة والتلقائية والآنية، والسماجة هي الأخرى تعد خاصية جمالية في الفن الشعبي، والا ما الذي يجعل فطريا" مثل (هنري روسو) بما

تمتازبه رسوماته من سذاجة وبساطة ان يشكل احد الاعلام المهمة في مسيرة تاريخ الفن الأوربي الحديث ومنافساً في جماليات نتاجاته الفنية لنتاجات (بيكاسو) و(كاندنسكي) و(دالي).

والفنون الشعبية على مستوى الأدب المحمل بالمضامين يعد اكثر وضوحا" في تعبيراته عن افراح وآلام وقضايا الشعوب ويتمثل ذلك عن اصناف ادبية عديدة على مستوى الرواية والقصة والشعر والسيرة الذاتية والأمثلة الشعبية والأغاني والموشحات، والفنان التشكيلي الشعبي بمعالجته الفنيةانما يوظف أخيلته التي تطفح بالحدسي ، فنتاجاته مشبعة بالغريزي والعضوي والحيوي بالشكل ورموز طوطمية وجنسية وسحرية... تتشابه في معالجاتها الى حد كبير مع البدائي والفطري وفنون الأطفال، انها تتوسم بالطبيعي والخام والمباشرة. .. والتداعيات القريبة من الحركة الروحية، فالنتاج الجمالي يعد ضرباً من السحر والجمال رغم انها فنون ترتبط بالوظيفة والتطبيق.

جماليات الفن البيئي

يمكننا أن نجد لموضوعة الفن البيئي تأسيسات في نماذج تاريخية إذ أن الفن منذ بداياته الأولى لم يكن يحمل دلالاته الاستطيقية المحضة بقدر ما كان يعنى بجوانب تطبيقية عملية ذات منحى وظيفي. نفعي، فالنتاجات لم تكن آنذاك نتاجات استطيقية لغرض التأمل وإنما تقترن بطقوس وممارسات سحرية أو دينية أو ميثولوجية أو أغراض نفعية تطبيقية وقد كانت تلك النتاجات تجد أساسيات إلهاماتها مصدرها البيئة. . خامةً وتقنيةً ومناخاً وسلوكاً، وهكذا فبناء زقورة مدينة أور لدى السومريين تحمل نفس المواصفات التي أشرنا إليها في بداية حديثنا هذا وكذلك هو الحال في تمثال (أبو الهول) في الفن المصري. . وملوية سامراء في العراق كما أن هذه النتاجات لم تقترن في تجاربها الاستطيقية على مستوى نخبة معينة من المجتمع وإنما لها ترسباتها ومعانيها في الشعور واللاشعور الجمعي عموماً لدى كل أمة من الأمم فهي معنية بجميع طبقات المجتمع. بوصفها رسالة ذات رموز جمالية



أنتجت بفعل إرادة شعبية وهكذا الحال عندما نبحث في رمز جمالي حضاري تاريخي محض. . فإننا نجد له مرجعياته ودلالاته واقتراناته في سلوك الجماعة وطبيعة اعتقاداته ودوافعها وميولها واتجاهاتها القيمية.

ومما لاشك فيه أن لكل بيئة من البيئات تحولاتها وأسرار حيثياتها وطبيعة موادها ومناخاتها وتركيبة البنية العقلية لدى أفرادها وبالمحصلة ينتج عن ذلك سلوكيات تتفق مع هذا الاتجاه إن النتاج الاستطيقي بمواصفات البيئوية إنما هو بفعل وإرادة الإنسان في أن يضفي قيمته الاستطيقية من خلال علاقة جدلية تبادلية متعاكسة بين الفنان والبيئة بغض النظر عن الجوانب التطبيقية فالنتاج الفني في الريف هو غيره في المدينة والنتاج الفني في بيئة الصحراء يحمل مواصفات استطيقية تختلف عن بيئات أخرى.

إنّ الفن البيئي يمكن أن يجد تطبيقاته بشكلها المعاصر لدى حركة (الباوهاوس) التي تأسست في مدينة (فيمار) في عام 1919 بزعامة (والتر جروبيوس)، وكل من (فاسيلي كاندنسكي) و(بول كليه) و(خوان ميرو) وآخرين. . إذ أسهمت هذه الحركة بنشر أفكارها وتطبيقاتها الجمالية في دول أوربا آنذاك بعد محاربتها من قبل النظام النازي آنذاك، كما ظهر ذلك لدى حركة فنية تضم عدداً من الرسامين في نيويورك كما أنه وجد تطبيقاته لدى جماعة فنية من اليابانيين ظهرت في (كورتاي) خلال العام 1925 ومن الفنانين الذين مثلوا هذا الفن (ولتر كاوندك) و(أولدنبرغ) و(جيمس فاين) وآخرين.

إنّ الفن البيئي يمتاز بمواصفات يمكن الاتفاق عليها إلى حدٍ ما فهو فن الفضاءات المفتوحة وبالتالي فهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة أي أنه ليس بفن النخبة إنه فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع. . ويسمى أيضاً بفن المدن إذ يشكل جزءً حيوياً في التخطيط المدني المعاصر الذي يرمي إلى تزيين وتحديث المدن وإضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين. . ويمكننا تلمس ذلك مثلاً من خلال النتاجات الفنية

النحتية لدى المثّال (هنري مور) الذي تشكل نتاجاته النحتية مفردات حيوية في الوسط البيئي الذي تتواجد فيه هذه الأعمال.

إنّ نتاجات الفن البيئي تمتاز بحجومها الكبيرة إلى حد ما بوصفها تواجه متغيرات السرعة والحركة وسعة فضاءات وتأثيرات العالم الخارجي كما أن بعضها يعد نتاجاً توليفياً لخامات مختلفة وبعضه الآخر يعد فناً تزيينياً لواجهات معمارية والبعض الآخر يؤكد على المهمل وتحولاته الاستطيقية أو تأكيد ثيمة الشعبي واليومي والعابر وتأكيد حيويته.

إن هذه النتاجات الفنية البيئية لا تنفصل عن المتغيرات والتأثيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية فنتاجات الفن البيئي لها ارتباطاتها السلوكية الاجتماعية لكل وسط من الأوساط الجماهيرية إذ هو يحمل خصائص شخصية هذا الوسط، كما أن هذه النتاجات ترتبط بطبيعة ثقافة الوسط الخارجي وبالتالي فهي تقترن عموماً بذائقيته وتجربته الاستطيقية عموماً واعتقاداته وطبيعة توجهاته السياسية فالنتاجات الفنية في المجتمعات الاشتراكية غيرها في مجتمعات أخرى فللسياسة دورها الحاسم في بلورة وصياغة هذا التوجه الإعلامي لها، كما أن للثورة الصناعية والتكنولوجية إفرازاتها وتأثيراتها في هذا المجال، إذ إن متانة الاقتصاد لدى الدول يؤثر ببنية هذه الأعمال.

إنّ الفن البيئي يعد محاولة للتزاوج بين ما هو ذاتي إبداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ما هو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وإفرازاتها الخارجية. . كما أنه يعد محاولة في إعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استطيقية ذاتية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استطيقية موجهة إليه وهذا لا يعني بالضرورة أن تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن أن تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية أو مستقبلية أو سريالية أو مركبة طبقاً ومقتضيات المرامي التي يهدف إليها النتاج الفني. . ويمكن أن يضم نتاجات جداريات فن الرسم والنحت أو السيراميك أو الأعمال الفنية



المعمارية. .. وإن هذه النتاجات الفنية تمتاز بطابعها الوطني والقومي والإنساني وبلغتها الشمولية وبأبعادها الذوقية المتفاوتة الأنماط والمستويات وبتركيب مستوياتها التعبيرية أسلوبياً وبدلالاتها ورمزيتها ذات المرجعيات التاريخية الحضارية.

راوشنبرغ. . جاسبر جونز. . إزاحات ما بعد حداثوية

يشكل خطاب فن ما بعد الحداثة مفترق طرق.. إذ هو فن ازاحي يتجاوز محددات الوصف والتبويب.. فن يتجاوز الأساليب والنظم والأنساق والتوجهات الأكاديمية المدرسية. .اي بمعنى أخر. . يعد فناً اختراقياً. . بما يمنحه تجليات لفن يحدث صدمة وكسر لأفق توقع المتلقي ابداً. .لتتفتح إيقونات يتشظى فيها المعنى بإيقاع يكون فيه الرنين عادة لا نهائياً. .طبقا لجدل صاعد لأ نموذج جشطالتي مفتوح إذ يتجلى تبعاً لذلك سيل من الإشكال الأميبية المراوغة عند القراءة والتي لا ممسك لها. . فن يقوم على التجريب والمعالجات التقنية واللعب الحر ضمن فضاءات الحدث.

أن فن البوب أرت يعد فن توليفات تكتظ بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية. . فناً يقف ضد ثقافة النخبة ويتخذ من الثقافة الشعبية سبيل له يلقح به بين الفن والحياة. . بل هو فن الحياة اليومية ذاتها موظفا الجاهز والاستهلاكي والإعلامي والخنثي والفضائحي عبر الرسم والنحت وفن الإعلان والرسوم الكارتونية.

يمثل (راوشنبرغ) إزاحة في مساحة الاستطيقي لما بعد الحداثة ضمن هذه التوجهات التي نوهنا عنها آنفا ويتلاقح في فنه تيارا التعبيرية التجريدية ضمن توجهاته اللونية البقعية وفن البوب. وبما إن خطاب فن ما بعد الحداثة كسر الحاجز بين فني الرسم والنحت فقد جمع (راوشنبرغ) بين هذين الفنيين معاً.

وتعد هذه الاسهامة في مجال تلاقح البنى المجاورة وتوظيف وتفعيل عناصر وخامات البيئة واحدة من توجهات حركة الباوهاوس التي عمقت من طروحات



ونتاجات (راوشنبرغ) لاحقا بما يمنحه ريادية ضمن توجهات هذا الخطاب متوسما مواد وخامات إفرازات الوسط البيئي ومجتمع ما بعد الصناعة فمعالجاته التجريبية عادة تتوسم أشياء مهملة. . إن البحث يكون في مديات حسيات هذا الهامش دون المتن. . انه يقدم لنا نتاجات تضج بالدهشة والتغريب على الرغم من إن فن ما بعد الحداثة. . فن الحياة ذاتها. لكن (راوشنبرغ) يصدمنا، كما في عمله الماعز المحنط إذ يتوسط السطح التصويري ماعز حقيقي تم إجراء عمليات تجميلية عليها وقد تسورت الماعز بحزام لإطار بلاستيكي لعجلة، ويضعنا (راوشنبرغ) إمام الصدمة ذاتها في عمله النسر المحنط والوسادة المدلاة، انه نسيج متنوع من التشكيل الغرائبي يجعل من المتلقي يصعد عادة من فضاءات الوعي النقدي والتأويلي لديه رغم استخدامه لأشياء وموضوعات هي من صلب مفردات الوسط البيئي للمجتمع المدني ما بعد الصناعي.. إذ هو يربط بين الفن والحياة إلى حد أطلق على فنه تسمية الفن المترابط. . وليس خافياً إن إرهاصات فن الدادائية قد حفرت آثارها في نتاجات (راوشنبرغ) إذ إن فناني الدادائية أصحاب توجهات ترسخ من مفاهيم وتطبيقات الجاهز والتوليف لخليط من المواد والكولاج بإحساس عال من الجماليات الفوضوية والنبرات العبثية الحادة من العبث الأخضر إذ سميت حركة البوب أرت ذاتها بالدادائية الجديدة. . وان رسوماته أخذت تنحو منحى تجسيميا ثلاثي الإبعاد وهي تتسم بالديناميكية والحركية والتحول في لهاث من التجريب بعد أن اشترك مع المهندس التقني (كلفر) بإعمال تمزج بين الفن والهندسة التقنية.

لقد بدأ (راوشنبرغ) اختزاليا من خلال تجاربه في إمكانيات التصوير الاختزالي على قماشة اللوحة البيضاء او السوداء إذ يعد من الرسامين اللاشكليين. . ثم أخذت إعماله تضج بالعناصر المزدحمة التي تجمع بين التوليف والفوتغراف والإلصاق والرسم بفرشاة ذات ضربات انفعالية. . وتوظيف عناصر واقعية في نتاجاته كما حصل في توظيفاته للماعز والنسر او الوسائد والكراسي فإشكاله الثلاثية



تجمع عادة بين ما هو مرسوم ومنحوت مشدداً على توظيف عناصر واقعية. إذ يرى إن العمل الفني أكثر واقعية وتعبيراً إذا تكونت عناصره من مفردات العالم الخارجي.

يمتلك (جاسبر جونز) مقومات فرادته أسلوبيا وتقنياً فهو يشكل امتداداً طبيعياً ضمن مقولات ترى إن كل شي إنما يأتي بالمغايرة والعبث واللامعقول متوسماً الخطاب الدادائي، فنتاجاته الفنية تطفح بمنظومة تخيلية تمتلك سر التلاقح بين السهل والصعب في آن واحد. . الواقعي والاغترابي فوق صفيح ساخن، لواقعية أمريكية تشتغل مع فن التحريض والاستفزاز واللهاث المتسارع أبدا. . في سيل من التجريب في إعمال الطباعة والكولاج وردم الهوة بين الرسم والنحت وهو ليس ببعيد عن نتاجات الكولاج أسوة بزميله (راوشنبرغ) و(جاسبر جونز) ينتقي مفردات خطابه الجمالي من وسطه البيئي. . من مكونات الثقافة العصرية الشعبية في المجتمع الأمريكي، موظفا ملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة ايضاً فهو يستخدم المصابيح الضوئية وحمالات الملابس ودوائر إشكال التصويب وإعمال الطباعة والكولاج والتصوير.. ولكنه لا يغرق في واقعية فجة. . إذ انه يقدم أشياءه في خطابه الجمالي كما يراها هو تحديداً مستفزاً وعي المتلقي بكم هائل من الإيحاءات والتأويل. . إن خطاباته البصرية ذات أصوات داخلية بنبرة عبثية وهي تدعونا الى أن نتأمل وجودياً فعل الزمن. . التلاشي من خلال صيرورة من التحولات الحركية التي تفعل فعلها في الأشياء. . لتعيد الكرة او لتتلاشى عبر مساطر وأشكال دائرية في لوحات تقيس ما يمكن قياسه وما لا يمكن قياسه ابداً.. لهذا الهارب منا ابداً.. أن (جاسبر جونز) يقدم لنا جدل الأشياء. . الأشياء وهي عارية لتوحي لنا عندياتها. . او لا تقول شيئاً محتفظة بإسرارها، و(جونز) يعد محترفاً في معالجاته التقنية فهو مجرب من الطراز الأول. . يختبر عناصره وخاماته ويتنافس خبراتياً في نسيجية تقنياته ومعالجاته الفنية كما هو شان فناني الباوهاوس الذين يراهنون فنياً وتقنياً في اختبارات مادتهم الفنية عبر التجريب.

إن أعمال (جونز) رغم ما يعرف ببساطتها إلا أنها تحتفظ بسريتها، فلها كيفياتها التي تشتغل مع منظومة حدسية تخيلية ذات توجهات مضامينية وجودية تتسم بحفرياتها وعدميتها. . إنها خطابات تحيلنا الى مقاربات (ميشيل فوكو) و(هنري ميشو) و(جان جينيه) عبر تناص مضاميني محمل بنبرات عبثية.

إن نتاجات فن البوب. . تشتغل مع منظومة تخيلية حدسية مفتوحة الأطراف إذ تتشظى فيها المعاني بشكل لا يوصف. . ومنظومة كهذه أنما تتوسم اكبر سعة من الفضاءات ذات الاشتغالات والمحمولات الرمزية على الرغم من واقعيتها ألا أنها ليست واقعية تقليدية فجة في الكثير من نتاجات فنانيها وعلى الرغم كذلك من اشتغالاتها على السطح دون العمق ألا أنها تمتلك الخصوبة والسرية فنتاجات كهذه إنما تتماهى أشكالها بجميع المسميات التغريبية. . وبالتطرف الفرداني. . أنها نتاجات لغرض وقائع يومية لأحداث وتلصيقات وصور فوتوغرافية تصور سباق السيارات والتظاهرات والمواد الاستهلاكية والألعاب والحمامات وأحواض السباحة والصور الفضائحية.

التجريد بين كاندنسكي وموندريان وماليفتش

اذ كانت التجريدية تعنى ببنائية ثنائية الابعاد في معالجاتها للعناصر الفنية بشكلها الخالص.فهي بذلك أكثر مغايرة لحسية العالم الخارجي. . واقرب منها الى عالم الروح. . والخطابات البصرية التجريدية ومنها الخالصة أكثر تعبيراً عن ذات الفنان الخلاقة. . والتعبير هنا يرتبط بالكلي وتجاوز اليومي والتفصيلي. . تعبير يصل حد الرمز التجريدي. . ان لم نقل يرتبط بعالم الفكر والفلسفة وعالمي التنظير والتأويل. . وبذلك فان رسامي الفن الحديث يمتلكون رؤية روحية وفلسفية وجمالية تغذي خطاباتهم البصرية.

ان (كاندنسكي) ينقب في سيمياء بصريات الخطاب الجمالي سمعياً. .اذ تشكل الموسيقى معادلاً لبنى مجاورة توظف في نسيجية قماشة خطابه البصري عبر



أيقاعات لونية وخطية ، وقد صّعد من قيمة شكلانية العلاقات الخالصة فوق عالم التشخيص في تجاربه الاستطيقية عموماً. . وان كانت تجريدية (كاند نسكي) لم تصل حد عتبة التطرف العقلي الخالص كما هو الحال لدى(بييت موندريان) اذ تضج الخطابات البصرية لدى (كاندنسكي) بالخطوط العضوية والحنين لأ نحناءات سطح الارض ومسميات الطبيعة والفضاء على الرغم من تمظهراتها التجريدية العامة. . فهو انما يوغل في التعبيري عالم من التجريد مشّذباً في الاشياء ترهلاتها التفصيلية وفي التعبيرية التجريدية يطفح الشكل واللون بالانفعال والاحتدام الداخلي. . وتصعيد للروحي والبدائي والنبوئي والبحث في الجوهر واللامرئي الاستطيقي الخالص بتوسماته ما وراء الطبيعية.. بما هو كلي. . مطلق. . في التسطيح الذي يغادر امتدادات العمق ليفضي الى اللامتناهي على الرغم من الغنائية التي تطفح بها منظومته الفنية في الخطاب البصري.

ان (كاندنسكي) يشرع في تجاربه نحو اللا تشبيه. . اللا تشخيص. . والتعالي والتخلص من شيئية العالم المادي. . انها رؤى لا تنفصل عن المثل الافلاطونية ذات المسميات الروحية بنسغيتها الجدلية الصاعدة. . وتسامي الروح. . وازاحات نصية نحو اللا موضوع. . وهكذا حال ارثوذوكسي متدين مثل (فاسيلي كاندنسكي) في عالم يعاني صراعاً عميقاً بين الروحي والعقلي. . بين التقني والانساني والثيوصوفي. . في عالم مستقبلي يزخر بالهندسة والصناعة والترسانة المادية والحربية.ومباديء وتطبيقات العقل عموماً.. عالم ينسى أو يتناسى ضروراته الداخلية. . في هذا الصخب الشيئي المادي. . ليعبر بذلك (كاندنسكي) عن الضرورة الداخلية بما هو خالص من التجريد لكنه في الوقت ذاته مشبوب بالعاطفة.

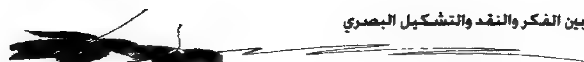
ان (كاندنسكي) يسبر اسرار الكون. . يستبطنه. . يبحث في روح فن الموسيقى. هذا الفن الذي أشار اليه الفلاسفة المثاليون والروحانيون بأنه الفن الذي يفارق كل الفنون الاخرى. . ليتجاوز مقولتي الزمكان. . ليرتقي في السمو بعيداً عن شيئية العالم ليصل مصاف الروح. . موظفاً عالم الموسيقى بطاقته الزمانية في بناءاته



الشكلية المكانية. . ليعبر بذلك ليس عن العاطفة الانسانية فحسب بل عن استبطانات الكون الخارجي وعن هالات الروح. . مانحاً ايانا ابعاد تجربة استطيقية توغل في تجريد يأبى الا أن يعانق المطلق.

ان مربعات ومستطيلات (موندريان) مساحات مسطحة تسحب العمق فيها الى اطرافها. .كي تفضي الى اللامتناهي. .وهنا يتجلى ان(موندريان) في تجريداته الهندسية وهو أكثر تشدداً في منطقه العقلي من (كاندنسكي) الذي يعرف عادة بتعبيريته التجريدية الغنائية. . بمعنى آخر أن (موندريان) اقرب منه الى روح الخالص ان لم يكن في لجة الخالص ذاته. . اذ ينأى بعيداً عن الشيئية المادية والعلاقات الجزئية للعالم الخارجي. . انه يطفو فوق التفاصيل ليغدو كلياً. . وبذا فهو يبغي امساك الجوهري. . الثابت في هذا المتحول من العالم. . الماورائي خلف المنظومات الحسية عبر توسماته المنهجية العقلية المنطقية في تنقيباته الاختزالية التجريدية الخالصة التي تغاير مسميات العالم الخارجي تغايراً كلياً. . فهو دون شك يمارس لعباً حراً من نوع آخر.. من خلال اشكال افلاطونية مثالية عقلية. . يكون فيها الجمال مكتفياً بذاته. . جمال يعد عتبة للمطلق.. من خلال معالجاته للاشكال الهندسيه التي تقوم على منطق رياضي صار يجد اشتغالاته في المستقيمات والزوايا القائمة. . ينتج اشكالاً توغل في التجريد المحض ليخلق بذلك استطيقا تقوم على عالم الرياضيات. . فهو يقدم اشكالاً خالصة دون موضوعات ما. . اشكالاً تحاكي الجوهر بمنأى عن المقولات الزمكانية النسبية..اذ يخلق عبرالمغايرة مقولات مطلقة. بعيداً عن المنظور والتجسيم والتشبية.

ان البيئة الاستطيقية لدى (موندريان) بيئة مثالية فاضلة تقوم تشييداتها من خلال منظومة بنائية علاقاتية شكلية خالصة. . محكمة البناء الفني؛ بعيدة عن الافراط في التلقائية وفوضوية العلاقات الجمالية بعيداً عن الافراط في الحسيات. . فالحسي انما يرتقي مثالاً يحاكيه مع الاقتصاد العالي بالاحاسيس والوجدان وبانوراما الانفعال. . اذ ان انساقه الجمالية تأخذ انساق العقل ذاته.



ان (مونـدريان) يبـدو اقـرب منــه الى فلســفة عــالم الجمــال الايطــالي (بندتوكروتشه) الذي يرى الجمال ضرباً من الصور الذهنية اذ ان الجمال يفارق حسية المنجز الفني يرتقي عالم الروح. والفن لدى (موندريان) ليس تعبيراً عن عاطفة انما تأمل في هذه العاطفة. و(موندريان) انما يرسم لوحاته بالايقاعات الموسيقية التي تقـترب مـن الزمـاني. المثـالي. الروحـي. اذ مـا علـى (مونـدريان) الا ان يقتـنص الجـوهري الـذي يكمـن خلـف الاشـياء في بانورامـا مـن الماورائيـة. ليخـوض في استكشافات الكلي وسرية عالم الروح والمطلق.

ان الرسـام التجريـدي اقـرب منـه الى روح الخلـق. فهـو يضـع قيمـاً جديـدة. اشكالاً.. الواناً. مغايرة الى مسميات العالم الخارجي. ينفخ فيها أصـل الأشياء والروح وشمولية جلال الكلي. ينتج اشكالاً متعالية.. تتنفس بالمثال المتسامي. فهو غير معني بنمطيات وحسيات وتفاصيل العالم المحيطي. بقدر ما هو معني في تجريد هذا العالم.

و(مـا ليفيـتش) ينـتج اشـكالاً جماليـة تكتفـي بـذاتها. ومفرغـة مـن كـل الحسـيات الا مـن اختـزالات الوجـدان الـذي يتقنـه تـأملي. بـل تأمليـاً فقـط. ينـتج اشكالاً تتشذب روحياً لتطفح بالخالص. بالجمال الذي يكتفي بمنظومة علاقاته البنائية المسطحة التي تغادر مرئياتها فهي لاتحط رحالها الاعند ما ورائيتها. اذ ينظر (ماليفيتش) ثيوصوفياً الى المطلق ذاته. فهو يبحث ابداً في تفوقيته الى ما يتوازى فيها مع الاحساسات الخالصة. شأنه بذلك شأن (شوبنهور) عندما تغدو الذات لديه ذات عارفة تتسامى فوق كل الاشياء. ذات تتحرر من عبودية الارادة. وتنغمر في الغبطة الكاملة. في النرفانا.

و(ماليفيتش) يبلغ أقصى أنواع التجريد. يمتد في مسطحات دون عمق ما. يصطدم به. اذ يسحب كل محدوديات العمق. الى اطراف اللوحة. كي يمتد في اللامتناهي مثل موسيقى لا تمتد الا عبر زمن لا متناهي. وحركة الروح، فـ (ماليفيتش ثيوصوفياً ينغمس في النقاء الخالص والاحساس المحض من خلال مذهبه

(السوبرماتزم) فتتجلى اشكاله هندسية. . نقية اللون. . مثالية. . متعالية. . تتشرب بالمثل الافلاطونية. . وينأى بعيداً عن انحناءات الخطوط والاشكال ذات المشابهة مع عالم الطبيعة بافراطاتها الحسية والعاطفية. . فالخطاب البصري لدى (ماليفيتش) يشتغل وفق منظومة هندسية تقوم على اساس تفعيل العلاقات الرابطة والخطوط المستقيمة التي تشكل اساسيات في تكويناته الثنائية الابعاد بخصائصها التجريدية المختزلة لينتج عنها اشكالاً تفضي الى جمال خالص لا ينفصل عن مقوماته الروحية.. فـ (ماليفتش) في تكويناته هذه يتحرر من شيئية المرئي والطبيعة الشوهاء وتراكمات التفصيلي فيها. . بل يتحرر من الموضوع ذاته. . ليجد نفسه يعانق مثاله اللامتناهي وفق جدل افلاطوني صاعد يتجاوز صخب اليومي وعبودية الاستهلاكي.. اذ يوغل (ماليفيتش) في ثيوصوفيا لا تقوم الا على الخالص.



محاضرات ثقافية

المحاضرات الثقافية

التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي

محاضرة ألقيت في رواق البيت الثقافي / بابل

إنّ التجربة الاستطيقية تاريخياً ومنذ عصور موغلة في القدم إنما ترتبط بحاجات وضرورات بل التزامات وواجبات يوظف من خلالها الفنان نتاجاته الفنية وفق أغراض سياسية وسحرية وأخلاقية ودينية. وحتى الفن لدى اليونان قديماً ولدى الفلاسفة قبل (سقراط) لم تنفصل التجربة الاستطيقية عن معان ووظائف أخرى مما أبعدها عن مراميها الحقيقية كتجربة جمالية خالصة. لتقترن بالمنفعة والخير والفضيلة والتسامي. ورغم أن (سقراط) قد منح الفلسفة إبعاداً إنسانية حيث كان الفكر الفلسفي يعنى بالكونيات والماديات من دون الوجود الإنساني. فالعقل لدى (سقراط) يشكل أساسيات في التلقي الجمالي غير أن الخالص ضمن أبعاد التجربة الاستطيقية، بل أن الفن ذاته لدى (سقراط) ابتعد عن تمظهراته الحسية ليعنى بالاستبطانات الداخلية ومعاني العدالة والأخلاق، و(أفلاطون) هذا الشاعر ذو الحساسية الجمالية العالية. جعل هو الآخر من العقل منهجا في التجربة الاستطيقية ليسير على خطى أستاذه (سقراط) وذلك يعود إلى أسباب عديدة منها أن (أفلاطون) لم يكن فيلسوفا فقط بل رجل سياسة وتربية وأخلاق. وان إفرازات عصره تملي عليه مواقف يجنح منها إلى العقلي والمنضبط متحولا إلى المعقولات والكليات والثوابت بفلسفة صوفية ذات منحنى تأملي لم ينفصل عن تأثيرات مضامين النزعات الدينية والميثولوجية القديمة ممثلة بالإرث الفكري والعقائدي للحضارة اليونانية والهندية والمصرية والرافدينية.



وبما أن التجربة الاستطيقية ممثلة بمنتج الموضوع الجمالي والموضوع ذاته ومتلقيه، فان منتج الموضوعة الجمالية إنما يستند إلى معرفة لا عقلية. تتصل بالعالم الإلهي الذي يلهم الموضوعات الجمالية بأسباب الخلق الفني وكيفياته.

والمعرفة اللاعقلية تأخذ معاني ومصطلحات عديدة منها اللاشعوري والغريزي واللاوعي أحيانا، والمعرفة اللاعقلية برائي معرفة حدسية. تأملية. استبطانية. وإلا ما الذي يجعل من موضوعات جمالية لفنون بدائية تمتلك اثراءات حسية جمة شكلاً ولوناً وخطاً وملمساً. بغض النظر عن مضامينها القيمية. .؟ والحدس هنا. يتمثل بحدس الفنان إزاء موضوعته الجمالية وحدس المتلقي كذلك إزاء هذه الموضوعة.

إنّ توجهاً كهذا يتوسم حدسية صوفية ذات منحى استبطاني لماهية الأشياء الأقدر على معاينة الاستطيقي المثالي ومكاشفته، لذا فان منتج الموضوعة اقرب منه إلى مطالعة الأسرار الإلهية ومكاشفة حقائق الأشياء. وبما أن (أفلاطون) يبحث عن الكامل والجوهري.. المثال. الذي تسمو نحوه الذوات من خلال رابطة الحب.. فالفنان يرتقي في موضوعاته الجمالية متوسماً نسغية صاعدة من الجماليات الجزئية إلى الجماليات الكلية وهي جماليات معقولة تكمن في ذات ماهيتها الجمالية. والمتلقي يتبع مسارات الفنان نفسها في توجهاته هذه. والفنان في موضوعاته الجمالية هنا تحديداً إنما يحاكي. الأصل. الذي يتصل بعالم المثل عالم الحق والخير والجمال. عالم الحقيقة واستبطانه لها. بعيداً عن تمظهرات العالم الجزئي. وانفعالاته. فعالم الفن نسخ لعالم الحس المشوه الذي يحاكي عالم المثل.

ويمكننا أن نسوق مثلا لضروب من التجارب الاستطيقية في هذا المجال، فالمثالية في مواصفات الظواهر الجمالية الأفلاطونية كانت تمتاز بالموضوعية تلقياً وحكماً جمالياً، فضلا عن أن التجربة الاستطيقية في الفن المصري ومنه فن التصوير الذي يمتاز بوحدة المبادئ والأسس والذي أعجب فيه (أفلاطون) ذاته ويمكننا تلمس ضرب آخر من التجارب فالتجربة الاستطيقية الإسلامية وطبيعة



الأحكام فيها تمتاز بدرجة من الثبات والموضوعية العاليتين لوحدة المرجعيات فيها ممثلة بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتراث الفكري الإسلامي والإرث الحضاري قبل الإسلام، فضلاً عن تأكيد (أفلاطون) على ضرورة محاكاة الفنان للأشكال التجريدية الهندسية بوصفها اقرب إلى جوهر الحقيقة وعالم المثل وابتعاد الفنان عن التزييف وخداع الحواس.

إنّ أطروحات (أفلاطون) تعد سعيا لتأسيس الأنموذج الاستطيقي وما على المتلقي إلا أن يرتقي بنسغية صاعدة للأنموذج الاستطيقي لدى (أفلاطون) بخصائصه المثالية العقلية والذي يتدرج تحت مسميات الجماليات الميتافيزيقية، وأطروحات (افلاطون) تشكل مرجعيات أساسية في الدراسات الجمالية طبقاً ومساراتها التاريخية، إذ يظهر تأثير ذلك جلياً في موضوعة التجربة الاستطيقية لدى (أفلاطون) ودون شك لدى(كانت) و(هيغل) و(شوبنهاور) و(برجسون) و(كروتشه) و(هوسرل). وفي أطروحات الفكر الفلسفي والنقدي الحديث منه والمعاصر الذي يبحث في المطلق واللامرئي إذ تشكل الفلسفة الجمالية هنا نسغية صاعدة لما وراء التمظهرات الجمالية الحسية.

إنّ موقف (أفلاطون) من التجربة الاستطيقية بشقيها العقلي واللاعقلي، إذ أن الشق الثاني يستحضر الغريزية بل حتى الحيوانية بأشكالها البدائية الخام التي عدت بلورة لمناهج نقدية ونفسية بل ورؤى جمالية تم توظيفها في حركات ومدارس فنية. وليس من شك في أن الناقد الانكليزي المعاصر (هربرت ريد) قد تأثر بهذا المنهج الأفلاطوني من خلال دراساته النقدية إزاء استخلاصاته الجمالية البدائية والحديثة وفنون الأطفال. وغيرها من الفنون التي تعوّل على هذا الاتجاه، كما أننا نتلمس ذلك في نتاجات الفن الحديث وطبيعة التلقي الاستطيقي فيها، ففنون مثل الرمزية والتعبيرية والوحشية والسريالية ليست ببعيدة عن الحدسية بأشكالها الغريزية اللاشعورية التي تتصل بالتخيلي والعاطفي والحيوي في ديمومته البدائية وان موضوعة القوى اللاشعورية ودورها قي المنحى الاستطيقي لم تكن بعيدة بتأثيراتها



في عالم التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن اللاشعور يعد فاعلاً على مستوى التشييد الجمالي ويقدر اتصاله بالذاتي والتخيلي ومخرجاته إبداعياً.

وليس من شك في أن منطق التجربة الاستطيقية منطق إنساني يمتاز بالحس النقدي التأويلي مما يبعده عن التبويب والتصنيفات الباردة فالأصالة في النتاج الفني يمكن أن نتوسمها في فنون تتصف بالعفوية والعذرية والفطرية بدليل إن مثل هذه الفنون تشكل مصدرا حيويا في نتاجات الحداثة وفن ما بعد الحداثة. ممثلة بالشعبي والميثولوجي والسحري والبدائي. وإلا ما الذي يجعل فنان مثل (بابلو بيكاسو) يتوسم الفنون الاسبانية القديمة والفنون الزنجية البدائية في تشييد بناءاته الجمالية على مستوى الخطاب البصري. ؟ أو قصدية (غابريل غارسيا ماركيز) من خلال استلهاماته للسحري والميثولوجي في نصوصه القصصية والروائية المبدعة.

أما الشق الثاني من مناهج التجربة الاستطيقية لدى (أفلاطون) فيتجلى في بحثه الفلسفي متوسماً منهجاً حدسياً بآليات عقلية وهذا يبدو جليا في تمجيده للأشكال الهندسية ذات البنية المنطقية العقلية.

ويمكننا توضيح أهمية هذه البنية في فنون عديدة ففي الزخرفة الهندسية وبخاصة في الفن الإسلامي التي تتسم بمنطقية أشكالها وبتكرار وحداتها بشكل متتال مستمر مما يمنحها الوحدة في التنوع ويمدها بإيحاءات اللامتناهي في فضاء جليل يتجاوز فيه المتلقي أبعاد حسية المرئيات الجزئية..

كما يمكننا تلمّس ذلك في تشييدات التكعيبية والتجريدية والفن البصري. التي تلتزم بالتوجهات العقلية في معالجاتها البنائية، إذ يظهر ذلك في النتاجات الفنية لدى (جورج براك) و(بابلو بيكاسو) و(فرنان ليجير) و(فازريللي) و(موندريان) وآخرين.

وعلى مستوى التلقي الاستطيقي يبدو أن (أرسطو) بقدر ما يمنح النتاج الفني بمسمياته المختلفة اثراءاته الحسية ومباشرته في أثناء عملية التلقي. لكن لا تسويف



في هذا النتاج. ولا حرفيه تصل حد النمطية والآلية. ولا مباشرة تصل حد الابتذال. ولا مهنية تسقط الإبداعي والرؤيوي فيه، بدليل انه منح الفنان ولنقل الشاعر تحديداً قيمة أرفع من المؤرخ وإن كان (أرسطو) محقا بحكمه على الشاعر إلا أنني لا أرى مسوغاً للمقارنة بين مجالين مختلفين لا يجمع بينهما أي بُنى مشتركة. عالم الشعر الذي يقوم على لغة الصورة والعاطفة والتخيل وعالم التاريخ الذي يستقصي الحقائق مع وجوب الدقة والموضوعية، إذ أن (أرسطو) منح الشاعر الفعل النبوئي من خلال توظيف ذلك في خطابه الجمالي بوصفه احد طرفي التلقي الاستطيقي. وبقدر ما منح (أفلاطون) المتلقي بنسغية صاعدة إلى مثال منحه (أرسطو) نسغية تجعل منه يعيش تفصيلياً تمظهرات حسية الخطاب الجمالي حيث يشكل ذلك تكافؤاً حقيقيا لمثل هذه النسغية الصاعدة. وبالمحصلة فالمتلقي في نهاية المطاف ليس ببعيد عن المثالية الأفلاطونية ذاتها لكن برؤى ومناهج أخرى.

إنّ تقنيات الخلق الفني لدى الفنان تكمل ما لم تستطيع الطبيعة إكماله ولا يقف الفنان بحدود حرفية النقل الواقعي وإنما ينبغي له أن يعبر عن ما يجب التعبير عنه، كما أن التجربة الاستطيقية لدى (أرسطو) تبحث في ذات التوجهات الحسية والتجريبية والحرية والعلمية ودور العقل الإنساني في الخلق الفني وعدم انفصال التجربة الاستطيقية عن الفعل السلوكي التربوي والأخلاقي كما يظهر ذلك جلياً في عالم المسرح مثلاً، وان كلاً من الخلق الفني والتجربة الاستطيقية لا ينفصلان عن الجانب المعرفي لدى منتج الموضوعة الجمالية.

إنّ (أرسطو) بقدر ما يمنح الخطاب الفني ماديته وحسيته منحه بُعده المتسام. انه جدل الاستطيقي بما هو كامن فيه وما هو متسام عليه. وبهذه الأطروحات كان لـ(أرسطو) تأثيراته الحساسة في موقفه من التجربة الاستطيقية ولنقل من العملية الفنية إجرائياً بعيداً عن تطرفية (أفلاطون) في نزوعه البنائي الفوقي المتعال. إذ أن استطيقية (أرسطو) تكمن في هذا الواقعي. بما فوقه. وإن المتلقي إنما يستجيب للمحسوسات الجمالية وفق تمظهراتها الخارجية قبل أن يعي ماهيتها، ومتلقي كهذا



غيره لدى (أفلاطون) والذي يستجيب لماهية المحسوسات الجمالية أولاً بوصفها شرطاً مثالياً متعالياً في التجربة الاستطيقية. وبذلك منح (أرسطو) التجربة موضوعيتها وفق مقولتي الزمكان، وبهذا كان مؤثراً مستوى الحركات الفنية والاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية وموقفها من التجربة الاستطيقية. مثل الوضعية المنطقية والذرائعية والشكلانية والبنيوية. ..

وفي انعطافة ذات مرجعيات أفلاطونية نجد إن التجربة الاستطيقية لدى (أفلوطين) تنحو منحىً تأملياً وفق منهج صوفي، فالمتلقي الجمالي يتلقى موضوعته الاستطيقية بوصفها الأقرب إلى طبيعة نفسه. والموضوع الجمالي وما تشكل في صوره إنما يرتقي عن ماديته بوصفها مادية قد تشكلت في صورة بفعل إبداعي مفكر. فاسقط منتج الموضوع الجمالي الفكرة على مادته لتنحو منحىً جمالياً وهناك نسغية صاعدة فالجمالي يكمن في العلة اكبر من المعلول والجمالي اكبر منه في الصورة المشكلة منه إلى المادة العمياء التنظيم في تمظهراتها الخارجية.

إنّ (أفلوطين) لا يرى أن هناك قبحاً وان تمثل بالمادة ذاتها والجمالي لدى الفنان اكبر منه مما هو عليه في الصورة المشكلة من قبله وهكذا. لكن يبق الأساس الذي يستمد منه الفنان موضوعاته الجمالية إنما يتمثل بالعالم العلوي ممثلاً بعالم المثل شأنه شأن. (أفلاطون). إذ يعد الأخير ذا تأثيرات جمالية في رسم أساسيات التجربة الاستطيقية في الفكر الأفلوطيني. ويشكل عالم الميتافيزيقيا الماهية الحقيقية للجمالي الذي يعد مثالا لكل مسعى فهو الجمالي الكامل الذي لا يتضاءل ولا يتجزأ بل يفيض في إثراءاته. فالمتلقي يتصاعد من حيثيات العالم المرئي وتمظهراته إلى عالم ما بعد الحس من خلال استلهام القوى الروحية منجذبا بالحب إلى مصدر النفس ذاتها التي تعد نقطة ضئيلة أمام رحابة المطلق. الله. فالمتلقي وفقاً لتصور كهذا ينحو منحىً صوفياً من خلال تمثل عالم العقل ومجاوزته لتمظهرات عالم الحس. وهذه الأفكار تعد منتقاة أصلاً من الفكر الأفلاطوني لكنها لدى (أفلوطين) اقرب منها إلى المنهج الديني الصوفي منها إلى المنهج الفلسفي، لذا سرعان

ما وجدت تطبيقاتها لدى المتصوفة المسلمين والفكر المسيحي في القرون الوسطى. وإن مسعى مبدع الموضوعات الجمالية في توجهاته هذه ليس لذات تلك الموضوعات وإنما لتوصله تلك الموضوعات إلى ما يوحده مع الذات الإلهية فهي غاية أساسية تقف وراء الاستطيقي.

تأخذ التجربة الاستطيقية لدى (كانت) مسارات وآفاقاً جديدة، فهو لم يضع محمولات تكبل هذه التجربة بالمنطقي والاستدلالي كما انه لم يتطرف في الجانب الوجداني وعوالمه الخيالية والحدسية حيث تجمع التجربة الاستطيقية لديه بين هذين الاتجاهين المنطقي والحدسي معاً، والموضوعة الجمالية التي تحمل خصائص الرائع كأحد أطراف التجربة الاستطيقية لا تنتج حقاً إلا بجمع هذين الطرفين المتناقضين بتوافقية عالية. .

وإنّ حيثيات التجربة الاستطيقية وفقا لأطروحات (كانت) لا تحكمها ردود الفعل الانعكاسية النقدية من قبل المتلقي وقد منح الدراسة في الجمال علماً مستقلاً بها مؤكداً مبدأ الذاتية الغائية. الذاتية التي تعنى بالحكم الجمالي والتي تستوجب التئام تجربة الذات الإنسانية مع الطبيعة. ويعد هذا المبدأ مستمداً من القدرات الذاتية. مما ينتج عند حكمنا جمالياً أساسيات تكمن في ذات المتلقي من خلال توافقيته بالجميع بين المنطقي والحدسي. الفهم والخيال.

إنّ الحكم الجمالي منزّه من الغرضية ويلازم الشعور الداخلي للمتلقي، وقد فصل (كانت) بينه وبين الأخلاق والطبيعة، ويتوسم المتلقي الشعور بالرضا والتمتع باللذة الجمالية ولهذا يأخذ الحكم لدى (كانت) منحىً ذاتياً مستقلاً وخالصاً، ويتصل من حيث انعكاساته بالتمثلات لا بالتصورات ويتمثل بالقدرة على تقدير الموضوع الجمالي مرتبطا بملكة الذوق.

لقد أفرد (كانت) اللحظات الأربعة التي من خلالها يتم للحكم الجمالي تحديد شروطه الشكلية إذ أن اللحظة الأولى لديه تأتي وفقاً للكيف، إذ تأسيساً على أطروحات (كانت) الفلسفية حول الحكم الجمالي بوصفه يرتبط بالشعور





بالرضا. وهو شعور بالمتعة الجمالية الخالصة التي يتفرد بها الحكم الجمالي لوجود كيفية خاصة يتفرد بها الموضوع الجمالي من دون الطبيعة والأخلاق. فالمتعة الجمالية لا ترتبط بإشباع حاجات ذات منحى وظيفي عملي لدى المتلقي. إنما هي متعة تقوم على التأملية وليس على المتعة الناتجة عن الإشباع الحسي اللذاتي.

في حين أن اللحظة الثانية هي اللحظة التي تأتي وفقاً للحكم إذ أن المتلقي، وإن كان له دوراً مهم على مستوى إصدار الأحكام الجمالية يتصل بغيره من المتلقين الجماليين الآخرين مؤسسين ذاتاً مشتركة بينهم يقوم عليها حكم جمالياً يتسم بالكلية. فعند إصدار حكماً على عمل فني ما كلوحة (الجرنيكا) لـ(بابلو بيكاسو) مثلاً بوصفها تحقيق متعة جمالية إذ أن هناك كماً من المتلقين يتفقون معي في هذا الحكم ومرد ذلك إلى آن الموضوع الجمالي له كيفياته الخاصة وهو يقوم كما يسميه (كانت) على مبدأ التخطيط ممثلاً بالقدرة التأليفية العالية التي توّحد عناصره من خلال توافق ملكتي الفهم والخيال، كما تمّ الإشارة إلى ذلك في بداية موضوعنا عن طبيعة التجربة الاستطيقية لدى (كانت) إذ أن المتلقين يكونّون بذلك حكماً جمالياً يتسم بالكلية يقوم على أساس هذه الخاصية من خلال التوفيق بين العقلي والحدسي وليس من خلال الاستدلالات العقلية التي لا تشتغل مع منطق التجربة الاستطيقية بمدياتها التوفيقية بين الفهم والخيال لدى (كانت).

أما اللحظة الثالثة فيتم تحديد الحكم الجمالي وفقاً للاتجاه، إذ أن الموضوعات الجمالية تتفرد كما أوضحنا باستقلاليتها وكيفياتها من خلال مبدئية التخطيط فيها الذي يشكل ديمومتها، والحكم الجمالي له فرديته الخاصة به. فالموضوعات الجمالية التي تعد مثالاً للمجموعات التي تمثلها إنما تقوم على أساس الحس المشترك لدينا الذي يمنحها أهليتها في فرض مثاليتها جمالياً.

أما اللحظة الرابعة في الحكم الجمالي فتتم على وفق العلاقة بالغايات، إذ أن شهيتنا اتجاه شراب يرتبط بحاجتنا لذلك الشراب إذ يرتبط ذلك بعلاقة سد حاجتنا، لكن الموضوع الجمالي لا يرتبط بغائية ما، إلا المتعة الجمالية الخالصة،



على الرغم من الإيحاء بوجود غاية ما. فهي غائية اللاغائية ويمكن تلمس ذلك في نتاجات الفنون الجميلة، مثل لوحات الرسومات التجريدية فهي لا تقترن بحاجات عملية ما بالنسبة لنا والتي تتصاعد فيها وتيرة التلقي مع الموضوعة الجمالية الخالصة تحديداً.

ويرى (كانت) إن الموضوعات الجمالية العظيمة هي التي تمسي أنموذجاً ومعياراً وهي إنما تعد نتاج للعبقرية التي تتسم بالإبداعية وتفرد الأصالة فيها ومن خلال التجربة الاستطيقية يفرق (كانت) بين الموضوعات الجمالية الحرة والموضوعات الجمالية المقيدة، فالأولى تتسم بوصفها خالصة ولا ترتبط بمواصفات لأشكال خارجية معينة إنما تقوم على أساس من بنيتها الجمالية الشكلانية الخالصة في حين أن الموضوعات الجمالية المقيدة ترتبط بمواصفات هي غيرها في الموضوعات الجمالية الحرة.

إنّ المتلقي الجمالي يشترط فيه أن لا ينأى بعيداً في تأملاته الحسية بل يجب أن يواكب ذلك من خلال فاعلية قدراته التأملية العقلية، فتلقي الموضوعة الجمالية برأيي يأتي من هذا التلاحق بين الحسي والعقلي. ونصل إلى أن (كانت) أقرب منه إلى حيثيات التجربة الاستطيقية التي تعنى بالموضوع الجمالي الشكلاني الخالص. وباعتقادي إن خطورة (كانت) تكمن في استقصاءاته الفلسفية الجمالية التي ترى إن الجمال الخالص يعد شكلاً خالصاً. ولهذا دوره الحساس في مسيرة فاعلية مفاهيم الحداثة التي تتسم بتشظياتها الفكرية والجمالية والنقدية إزاء النتاجات الأدبية والتشكيلية. بوصفها ثورة في الشكل. وأرى إن الشكل لا تنفصل عراه عن مضامينه بمستوياتها الهيرمينوطيقية أو السيموطيقية وعلى مستوى المعنى عموماً. ويمكن تلمس ذلك على امتداد تطور التشكيل الأوربي الحديث، فالتجريدية مثلاً بقدر ما هي تمثل قمة هرم حركات الرسم الأوربي الحديث فهي ثورة في الشكل. إلا أنها أشكال لا تنفصل عن مضامينها الرؤيوية والعاطفية والروحية.



فضلاً عن دور (كانت) في توفيقيته بين العقلي والحدسي وعلى مستوى الخلق الفني من قبل الفنان أو على مستوى التجربة الاستطيقية. فالمتلقي. إنما تقوم أبجديات التلقي لديه على أساس بوتقة ينصهر فيها المعرفي بالتخيلي.. المفاهيمي بالعاطفي. الإرادة الواعية بانغماساتها الحدسية.. وبالمحصلة منح الذات المتلقية استطيقياً أبعاد تجربتها العاطفية دون التخلي عن أبعادها المفاهيمية فالمعرفة هنا تقترن بالعاطفي على مستوى الذات وشاعريتها.

وإنّ التجربة الاستطيقية يتسم الموضوع الجمالي فيها بأنه لا يقوم على أساس مبادئ علمية جمالية بقدر توسم حس نقدي تجاه الموضوعة الجمالية، إذ يشير (كانت) ذاته إلى انه لا يوجد علم حول الرائع بل نقد للرائع وليس هناك علم فني بل نقد فني، كما أن (كانت) مهّد إلى موضوعة ارتباط الرائع بعملية اللعب الحر على مستوى المخيلة. وان الرائع ما يرتبط بخصوصية ما هو رائع فيه. وبشكل أو بآخر إن لهذه الأطروحات ريادتها وأصالتها آنذاك. فهي تتغلغل بتأثيراتها في الفكر الفلسفي الجمالي لدى (هيجل) و(شوبنهاور) و(كروتشه) و(شيلنغ) و(شيلر). ..

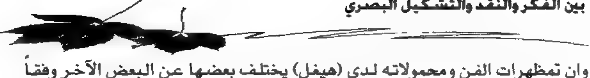
ويضع (كانت) في ذهن المتلقي أن يفرق بين الفنون الجميلة والفنون الحرفية التي تقترن بالقسرية والعمل الجبري والمردودات الاقتصادية لنتاجاتها في حين ينتج الرائع من خلال الفنون الجميلة والذي يعد همزة وصل لتلاقح العقلي بالتخيلي وحصيلة الحرية والتأملية والذي تكمن غائيته فيه وان النتاج الفني لدى (كانت) يمتاز بخصوصيته فهو وليد العبقرية التي تمتاز بفرادتها وكيفياتها الخلاقة. بعيداً عن التصنع، وقد جعل (كانت) من الجمال يحتل قمة الهرم الفلسفي لديه. وهكذا كان حال (شوبنهاور) الذي جعل من الفن مدخلاً أساسياً في الفلسفة لديه ولا يخفى دور (كانت) في فلسفة (شيلنغ) الذي يرى إن الشكل الفني يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم كما يضع الفن في مرتبة أعلى من العلم، ويرى إن الشكل تعبير عن الشيء اللامتناهي بالمتناهي جاعلاً منه شيئاً متعدد المعاني إلى درجة يمكن تفسيره بأي شكل من الأشكال وبأي منطق كان وما أكثر تعدد أنواع المنطق إذا اعتبرت

إن كل واحد صحيح وفي الوقت نفسه غير صحيح ويتحول الشكل بذلك إلى شيء مطلق غير محدد لا يمكن التعبير عنه وليس له أي منطق عقلاني له صفة الشيء المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه. علاقتها بالحواس والفكر والغائية واللامتناهي. ولديه إن الذوق يرتبط بذاتية المتلقي وليس بالضرورة أن يفهم المتلقي موضوعته الجمالية بحدود الرائع لان عملية الفهم تقترن بقوى منطقية استدلالية معرفة محضة في حين أن الرائع يتصل بالذاتي والشاعري والنفسي والذوقي وكأننا ندرك حقيقة مشاعرنا من خلال الأشياء بفعل إسقاطاتنا وانطباعاتنا وتصوراتنا إزاءها.

وينوّه (كانت) إلى تقسيمات عديدة للموضوعات الجمالية مثل الجميل والرائع والحر والمقيد والجليل. وما إلى ذلك من مسميات وفق مواصفات وشروط معينة يجب توافرها في كل منها.

للتعرف على أبعاد التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) أراني ملزماً بطرح الأساسيات العامة لفلسفته الجمالية فهو يرفد فلسفته بعداً غائياً يتمثل بالروح المطلق حاصل جمع وحدة الروح الذاتية والروح الموضوعية والوصول إلى هذا المطلق يتم من خلال الفن والدين والفلسفة. حيث بالفن يتم تعرّف المطلق على نفسه بصيغة المعرفة وبالدين من خلال التأمل وفي الفلسفة في صيغة الفهم. والفكر المطلق يشكل أساسا روحياً لكل مجهود. والاستطيقي يعد فكرة في مرحلة معينة من مراحل تطورها. وأعلى مرحلة في تطور الفكرة إنما تتمثل بالروح المطلق وهو الله الذي تتوحد فيه جميع المتناقضات.. والروح المطلق أسمى من الطبيعة والأفكار فيه من خلال الفنان تنتقل عبر تمظهرات موضوعاته الجمالية.

ويؤكد (هيغل) الحرية والإرادة والشعور في عملية الإبداع الفني. ويرى إن المحاكاة غير العملية الإبداعية. فالمحاكاة تقوم على مهارة أو وظيفة، وهو يصعّد من دور مبدأ الحيوية. ويمنحه مراتب جمالية فكلما تعاظمت الحيوية في كائن ما ازدادت قيمته الاستطيقية والفنان في صياغاته ومعالجاته الفنية يمكن أن يوظف في موضوعاته الجمالة جميع الأشياء ذات الجماليات النسبية بفعل مبدأ الحيوية فيها



وان تمظهرات الفن ومحمولاته لدى (هيغل) يختلف بعضها عن البعض الآخر وفقاً للعلاقة المتغيرة بين الفكرة وهيئاتها الشكلية.

فالفن الرمزي على سبيل المثال تتسم فيه أفكار موضوعاته الجمالية بالتجريدية غالباً لعدم تطابقها مع أشكالها الخارجية ويمكن تلمس ذلك في جماليات الفنون الشرقية ممن يعنون بعالم الرمز والروح، وان الأنماط الثلاثة للفن إنما ترتبط بظروف كل عصر وطبيعة البُنى الفلسفية والدينية والاقتصادية التي تتسيد فيه مما يفرز عن ذلك خصوصيات لتجربة استطيقية تتوافق مع كل نمط من أنماط الفن فالتجربة الاستطيقية ضمن مفاصل الفن الرمزي بكيفياته التأملية والتأويلية غيرها في معطيات الفن الرومانسي بمحمولاته المضامينية العاطفية.

وبالمحصلة يتبع ذلك متغيرات على مستوى الاستجابة. والتجربة الاستطيقية تكون حيثياتها أكثر رقياً كلما توفر فيها الفكر والوعي والحرية والحيوية وليمسي المتلقي فيها اقرب منه إلى عالم الروح المطلق. والفن لدى (هيغل) يعد عملية عقلية والوعي يتكفل في بلورة تصورات منطقة تتحكم في آليات ديالكتيك العملية الإبداعية من خلال نسغية صاعدة من المدركات الحسية إلى المدركات العقلية. بل يصل الفنان إلى مرحلة من الوعي يتجاوز فيها زمكانية الموضوعات الجمالية من خلال عقل الفنان ووعيه وقدرته على خلق صور إبداعية جديدة ويكون المتلقي أكثر رقياً تأملياً في تجربته الاستطيقية للموضوعات الفنية من تأملاته للمناظر الطبيعية، بوصف الموضوعات الفنية نتاجاً لحركة الروح المطلق.

إنّ الموضوعات الجمالية وفق هذا الاتجاه تعبر عن قضايا كل عصر من العصور ومشكلاته الفلسفية والروحية.. وهي تعد فعلاً خلاقاً يكشف عن التناقضات التي تسود البنى وعلاقاتها. فلسفياً. أخلاقياً. إبداعياً. من خلال المنهج الديالكتيكي.

كما أنّ التلقي في التجربة الاستطيقية وفق الطرح الفلسفي لدى (هيغل) يتفاوت إزاء كل فن من الفنون نظراً للصراع أو الموائمة بين الفكري وتشكلاته في



تلك الفنون وطبيعة المنطق العقلي والحدسي الذي يتحكم فيها، فضلاً عن مستوى التعبير عن الحيوية وروح المطلق فتأملنا فن الشعر في تجربتنا الاستطيقية غير تأملنا فن العمارة أو النحت. إذ يتعلق الأمر بماهية كل فن من هذه الفنون وطبيعة المنحى التعبيري فيها وفقاً ومواصفات هذه الفنون التي تم ذكرها آنفاً.

إنّ التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) إنما تأخذ أبعاداً مثالية وهي تنسحب إلى الماضي وليس إلى المستقبل وبقدر ارتباط العملية الفنية بالمعرفة والفكر حيث يتم من خلالهما تصيرهما شكلانياً عبر التمظهرات الخارجية، من خلال ترسيخ شيئية حسية جمالية ذات مثال، ومثالها روحي. تحديداً. انه الروح المطلق.

وبما أنّ فلسفة (هيغل) تعلي من شأن الروح المطلق فهو يسعى إلى تحرر الفكرة ويتمثل التحرر الفكري عن شكله الفني بالفن الرومانسي الذي يمتاز بحيويته الروحية وهذا تأكيد إلى توجهات (هيغل) المعرفية المضامينية أي لصالح الفكر بمدياته الروحية المطلقة. وان على المتلقي أن يميز بين الأدوار الثلاثة للفن ممثلة بالفنون الرمزية والكلاسيكية والرومانسية التي من خلالها تتبدى الموائمة او الصراع في مدى توافقية الفكرة مع شكلها الخارجي، ففي المرحلة الرمزية تبدو اللاتوافقية جلية بين الفكر الرمزي المجرد عن شكله الظاهري. وتأخذ المضامين الفكرية توافقها وانسجامها مع الشكل من خلال الفن الكلاسيكي. في حين تسمو الفكرة مرة أخرى لصالحها دون شكلها في المرحلة الجمالية الرومانسية. ونستخلص إن المتلقي إنما يتذوق الفنون طبقاً لمبدأ الحيوية والحركة والحرية وفعل الخلق الذاتي الإنساني الأصيل وتوليدية الفكري وتصعيداته فيها وفق أبعادها الديالكيتكية من خلال مديات الجدلي فيها. وشموليتها على التعبير الروحي والعاطفي والإنساني.

إنّ الفلسفة الجمالية لدى (شوبنهاور) تعد مزيجاً بين ما هو فلسفي ونفسي وصوفي، والتجربة الاستطيقية تعد انعكاساً لهذا المزيج بشكل أو بآخر، وهي تقوم على الأساس الفلسفي الذي يرى إنّ العالم إرادة وتمثل متوسمة أبعاداً ميتافيزيقية



بمنهجية حدسية وهناك مجالان يعتمدان لقهر الإرادة يتمثل أولهما بالتأمل الجمالي الذي يعد أساسياً في التجربة الصوفية الأخلاقية والمتلقي الجمالي ينبغي أن يمتلك حساً تأملياً مشاركاً لموضوعته الجمالية، فإن كانت تعتمد اللغة البصرية فإنه ينبغي امتلاكه ناصية عين ذات قوى حدسية لموضوعاتها التي تعد الطرف الآخر في التجربة الاستطيقية، إذ لا يرتقي المتلقي إلى موضوعته الجمالية. مثاله. إلا إذا تحولت ذاته إلى ذات عارفة، والتي تعد ذاتاً ثيوصوفية فوق التفاصيل والجزئيات متحررة من أهوائها وانفعالاتها من خلال تجاوزها إدارة الحياة التي تحجب عنها حدسيتها لعالم المثال ومن هذا المنطلق يتحرر من الأنا لديه، آنذاك يرتقي موضوعته الجمالية متوحداً معها صوفياً حيث يمسي ذاتاً تمتلك مقومات الشعور المجرد بتمثل العالم. وهنا يبدو أن أطروحات (شوبنهاور) تستمد روافدها من المرجعيات المثالية الأفلاطونية والصوفية الأفلوطينية، فضلاً عن تأثيرات الفكر الديني الشرقي. وتأثيرات أخرى، كما أن لأفكار (شوبنهاور) ذاتها أثر لدى رائد مدرسة التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن الفنان بانغماسه بالعمل الفني إنما يقوم بعملية تطهيرية وتفريغه لخزينه أو محمولاته التحتية اللاشعورية لينأى بذلك عن إرادة الواقع إلى حالة مثالية. حالة من التسامي. كما أن لأفكار (شوبنهاور) تأثيراتها على مستوى التشكيل البصري الجمالي فمثل هذه الأفكار لها مدياتها وتأثيراتها في صفائية (كازيمير مالفيتش) وروحانية (فاسيلي كاندنسكي) والتجريدية المثالية لدى (بيت موندريان). وفي الاتجاه التجريدي عموماً.

إنّ مسعى الذات العارفة الخالصة مسعىً إلى حالة من النرفانا وهي نوع من أنواع الفناء التام (الغبطة الكاملة). وتعد الخبرة لدى المتلقي الجمالي ضمن تجربته الاستطيقية نتاج معرفة تأملية ذات منحى حدسي، آنذاك تكون الإرادة موضوعاً لتأملات المتلقي الجمالي في تحولاته نحو ميتا فيزيقاه المثالية لتتموضع الإرادة إلى موضوعاً للتأمل الجمالي لدى المتلقي والإرادة تكون آنذاك متحررة من مقولتي

الزمان والمكان. وتأمل الإرادة. هنا. تأمل للمثل ذاتها. وحدس المتلقي. حدس يتسم بالكلية والتجرد والتحرر. حدس خالص.

لقد قسّم (شوبنهاور) الفنون على أساس منهجه الفلسفي، إذ أن استجابات الذات في تجربتها الاستطيقية تنحو وفقاً لماهية كل فن منها فالموسيقى يضعها (شوبنهاور) في قمة تقسيماته، إذ تمثل الإرادة النقية التي تجسدت لتحقيق تمثلات وجودها في العالم وهي تعد أسمى الفنون فإنها تعبير عن عالم المثل ذاته فإذا كانت الفنون تعكس تمظهرات العالم فان الموسيقى تجسيد للإرادة ذاتها.. لعل من الأسباب الأساسية التي تمخضت عنها فلسفات جمالية مثل حدسية (هنري برجسون) و(بندتو كروتشه) بوصفها رد فعل تجاه العقل. عملية تقويض مركز العقل ذاته بكونه وسيلة ليس إلا لتحقيق أغراضنا. وتحليلاتنا ذات الملامح الجزئية وفقاً لتمظهراتها الخارجية بمدركاتها الحسية البسيطة دون مساس جوهر مادة البحث الأساسية التي تستكشف حدسياً. إذ تقوم التجربة الاستطيقية لدى (هنري برجسون) على أساس من نزعته الحدسية، إذ أن الفنان لدى (برجسون) إنما يمتلك عيناً ميتافيزيقية ذات مديات حدسية فاحصة لينفذ من خلالها متجاوزاً حجب العالم الواقعي، إذ الحقيقة تكمن خالصة وراء عماء حيثيات هذا الواقع.

وليس من شك من أن الاتجاه الفلسفي الحدسي الذي يعد احد الأعمدة المؤسسة فيها (هنري برجسون)، قد كان له دور ريادي في فلسفة الفن الذي أخذ به كل من (كروتشه) و(هربرت ريد) وآخرين، وفي رأي (برجسون) إنّ الفن يعد نوعاً من المعرفة لا تتعلق بالكليات أو القوانين العامة ويمثل مثل هذا التوجه احتجاجاً صريحاً على التوجهات العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر بعد دخول العالم عصر التحولات العلمية، إذ يرى (برجسون) إن العقل يعد مجرد أداة من خلاله يسيطر الإنسان على مكونات وسطه الخارجي... وهو في أطروحاته الفلسفية هنا يغاير الفكر الفلسفي البراجماتي الذي يرى إن معيار الحقيقة إنما يكمن بما يترتب على الفكرة من نتائج عملية في الواقع. وآليات التذوق الفني لدى المتلقي إنما تتطلب



منـه أن يرتقـي إلى موضـوعاته الجماليـة ذات المنحـى الحدسـي لكـي يسـتحوذ باستبطاناته تلك الموضوعات الجمالية كما يرى (برجسون) أن هناك منهجين يعدان مختلفين للوصول إلى معرفة الأشياء، احدهما باعتماد الآلية التحليلية والثاني عبر الحـدس يتوسـم مـن خلالـه المتلقـي سـبيلاً يوصـله إلى جـوهر الأشـياء وباطنهـا. إذ أنّ التحليـل يلـزم المتلقـي بالـدوران حـول حقيقـة الأشـياء دون اسـتبطانها، وفي مسـعى (برجسون) الفلسفي هـذا تغـدو عملية التلقـي اقـرب منهـا إلى التصـوف مـع الموضـوعة الجمالية حدسياً بعيداً عن المعوقات العملية والعقلية التي تفصل المتلقي عن موضوعته الجمالية لينتشي المتلقي بصوفية عالية مع موضوعته تلك.

وبشكل وبآخر تشوب الأطروحات الفلسفية لـدى (برجسـون) جوانـب سلبية. منها أن التجربة الاستطيقية لديه ذات انغماسية صوفية معزولة عن رياديتها وفاعليتها ببنى أخرى حياتياً. كما أن (برجسـون) لا يعوّل كثيراً علـى دور الصـنعة والخبرة في العملية الفنية، وبهذا فقد نـوّه إلى أن ارتقـاء رسـامين مثـل (كـوروه) و(تيرنـر) لا يعـود إلى مقـدار مقـدرتهم الأدائيـة الفنيـة بقـدر مـا يعـود إلى مقـدار اسـتبطانهما حدسـياً ومخرجـات ذلـك لموضـوعات جماليـة إبداعيـة لا يمتلـك ناصـيتها الآخـرون مـن خـلال انغماسيهما بعيداً عن الحياة العملية.

فالفنان إنما يدرك الأشياء لغرض الإدراك الخالص لذاته بعيداً عمـا يحصـل عليه منهـا مـن معطيـات وظيفيـة وعمليـة، والفنـان بهـذا ينفصـل عـن الآخـرين في استجاباته وردود أفعاله واستغراقاته بموضوعات جمالية ذات اثراءات حدسية تمتاز بديمومتها من خلال اختراقها لمقولتي الزمان والمكان، والفنان لدى (برجسون) يحوّل نظر الآخرين إلى ما لا فائدة منه عملياً بالنسبة لهم عدا من يمتلك منهم تصعيداته حدسياً ليرتقي إلى مصاف تلك الموضـوعات الجماليـة، وبهـذا فـالفن لـدى (برجسـون) يعد استبصاراً وتأملاً خالصاً.

تُعد التجربـة الاسـتطيقية لـدى (كروتشـه) امتـداداً طبيعيـاً للمـنهج الحدسـي لـدى كـل مـن (شـوبنهاور) و(برجسـون) فالحـدس عيـان مباشـر. والمعرفـة لـدى



(كروتشه) شأنها شأن (برجسون)، إذ لكي نصل الحقيقة فهناك منهجان منهج يستدعي التحليل ويعتمد منطق التطبيقات والتقسيمات العقلية، ومنهج حدسي يعتمد لغة الآني يستبطن الأشياء من الداخل. فالمعرفة لدى(كروتشه) نوعان احدهما معرفة منطقية. عقلية. وأخرى وجدانية. حدسية تعدّ الأساس في السلم التسلسلي للمنظومة المعرفية. فالمعرفة الحدسية لغة الفطري والتأملي والخيالي وهي تشكل قاعدة للمنظومة المعرفية عموماً فالخيالي أسبق من المنطقي في صياغة الصور الذهنية والفنان إنما يتمثل بقدرته على بلورة هذه الصور وليس مطالب بوضع أساسيات عقلية أو منطقية خارج حدود الظاهرة الفنية والجمالية التي يبحث فيها. و(كروتشه) يرى إنّ الفنان تكمن قيمته الحقيقية ليس في إخراج الصورة الذهنية بل في تصور الفكرة لديه.. وهذا لا يعني أننا نقف مع (كروتشه) في موقفه هذا ولكننا ننقل أطروحاته الجمالية حول موقفه من الفنان والعمل الفني والمتلقي. فبقدر ما يؤكد (كروتشه) على استقلالية العمل الفني وفرادته وعن قيمة العاطفة في بلورة الصورة وبقدر ما يؤكد إن عالم الفن عالم الظواهر وليس الحقائق وان منهج الفنان الحدسي يحتل أهمية كبيرة فجوهر الفن إنما يكمن في التصور الباطني وليس في الإخراج، وان المنهج العقلي يشتغل مع المنطقي في عالم الحقائق وان الفن ليس دين وليس علم وليس اقتصاد وهو لا يقود المتلقي الجمالي إلى منفعة عملية ما، فالتجربة الاستطيقية تتطلب حدساً وعياناً مباشراً استبطانياً، وباعتقادي ضرورة تأكيد فيزيقية العملية الفنية وإلاّ أمسى الفن ضرباً من الطوباوية والوهم المحض وحدسية مفرطة في تطرفها فعالم المعرفة ولغة التحليل في صناعة الفن والإخراج الفني لابد منها إذ يعد العمل الفني امتداداً بل انعكاساً لاسلوبية الفنان حركة. إيقاعاً. لوناً. ملمساً. فضاء. موضوعة. تعبيراً.

وإنّ الحدس من وجهة نظري الخاصة يشكل منظومة معرفية خبراتية مدربة من قبل الفنان حتى وان كان يوحى بآنية إفراز قوى سيميولوجية لا شعورية لدى الفنان أو على مستوى التلقي والحكم الجمالي، وعالم الفن لدى (كروتشه) عالم



معني بالأحاسيس والمشاعر والخلق الصوري وليس بعالم التصنعات والمبررات المعرفية والعقلية. وان التعبير الفني اقرب منه إلى عالم الروح وانعكاساتها. والتعبير إنما معني بالمنحى الاستبطاني الداخلي بفضل ما هو عاطفي ينضح خيالاً، والانفعال لدى (كروتشه) ليس فورة اعتباطية بل يستوجب التأمل ليمسي صورة فنية معبرة. والحدس لدى (كروتشه) يتسم بالغنائي. وان الحدس يعد تعبيراً حياً عن ماهية الفن. وان الرؤية الحدسية أساس عالم الفن وليس في إخراجها فنياً. ويبدو (كروتشه) متطرفاً إلى حد بعيد لتأكيده على مستوى التجربة الاستطيقية فالفنان عندما يقدم صوره الذهنية الخيالية مقللاً من فيزيقيتها ومؤكداً فكرتها التي تعبّر عن حركة الروح وما على المتلقي إلا أن يعيد ما يقدم إليه من صور خيالية ذهنية على مستوى حركة الوعي لديه وباعتقادي إن للعمل الفني كيانه الفيزيقي وموضوعته الجمالية ذات التنظيمية النسيجية العالية التي تعبر عن اسلوبية الفنان ومحتواه وان المتلقي يقف أمام كيان جمالي يتسم بالسرية والنسيجية المحكمة وبتفاوت الحكم الجمالي إزاءه لتماسك خصوصيته بروح من الديمومة التي تتجاوز محدودية الزمكاني.

كما أننا لا نقف مع (كروتشه) في أن الفن يجب أن لا يوجه إلى مسارات هي ليست منه مثل الإرشاد والخير. إذ أن الموضوعات الجمالية شتى، فهناك فنون تطبيقية وفنون جميلة وفنون كبرى وفنون صغرى وفنون أكاديمية، وأخرى ترتبط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية معينة. وبالمحصلة فان لهذه الفنون بناءاتها وأهدافها وسياقاتها المختلفة. وعليه يمكن لفنون معينة أن توظف لجوانب تطهيرية ونفسية وتعليمية وإرشادية. مع الأخذ بمبدأ إن للفن منطقه ومبادئه مسميات لا تحمل خصوصية عالم الأخلاق والدين والاقتصاد والعلم واللعب.

قبل ولوج جدل التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي الجمالي الماركسي، لابد من طرح المفاهيم العامة لتصورات هذه الفلسفة من خلال تأسيساتها الابستمولوجية ولو بشكل موجز، فقد كان لكل من (كارل ماركس) و(فردريك انجلز) وبتأثير الفيلسوف الألماني (لودفيغ فيورباخ) الذي كان



يؤكد على أن تدرس الفلسفة الطبيعية والإنسان وان تبتعد عن الأفكار المجردة، إذ كان لذلك أثره في وضع نظريات في الاقتصاد وديالكتيك المادة وبلورة مفهوم الماركسية.

إنّ المادية الديالكتيكية كفيلة بمنحنا تصوراتها حول الإنسان وصراعه مع الطبيعة والوجود.. فضلاً عن تأثر كل من (ماركس) و(انجلز) بالفكر الفلسفي الهيغلي بعد أن قلب (ماركس) نسغية (هيغل) رأساً على عقب مبتعداً بذلك عن مثالية (هيغل)، وأفادته من مفهوم الجدل الهيغلي في بلورة المادية الديالكتيكية من الفكرة ليكون الواقع نتاجاً لها كان (ماركس) ينطلق في ديالكتيكه من الواقع لتكون الفكرة نتاجا لهذا الواقع، فضلاً عن تأثر (كارل ماركس) ببعض الشخصيات الفرنسية آنذاك وبأفكار الفلسفة الألمانية المادية وبأطروحات أدبيات الاقتصاد السياسي الانكليزي آنذاك وبتأثيرات أخرى.

تقوم الفلسفة الماركسية بحل مشكلاتها ونظمها في ضوء أساسياتها المادية الديالكتيكية فهي تعد المادة تشكل الوجود الأول في تفسيراتها الفلسفية عموماً أما الوعي فيمثل بعداً ثانوياً. إنّ العالم الموضوعي يشكل حجر الزاوية في هذه الفلسفة فالنظم والعلاقات والبُنى المادية وحركة الأشياء إنما تعد الأساس الجوهري في انطلاقة التفسير الإيديولوجي بمسمياته الثورية من خلال انفتاح هذه الفلسفة على المجتمع وبشكل فاعل لاستحداث المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية فيه. والديالكتيك الماركسي إنما يقوم على أساس من جدل التطور في مفاصل حركة المجتمع وحقوله والأخذ بالمنهج التطوري وتغيير العالم ثورياً وفق تحولات جذرية، وإن المادة في تطور مستمر دون توقف لتخلق معطيات ونتائج جديدة وتفعيل النظرية بالتطبيق والفكر بالممارسات والتجريب مع الأخذ بالأسس الموضوعية العلمية ذات الأساسيات المادية وان تكون النظم المعرفية والثقافية ذات انفتاح وذات قدرة على التوصيل بل وعلى التغيير في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأفراد المجتمع والإيمان بطبقة البروليتاريا ودورها في وصول غايتها لتحقيق الاشتراكية والشيوعية



وإمكانية وضع حلول وتفسيرات للعالم بفعل العقل الإنساني. وان قيام الأمم وتطورها من خلال القوى الشعبية فيها. أي من خلال روح الشعب. بمعطيات نتاجاته وقيمه السلوكية الجديدة. وفي الفلسفة الماركسية لا ينفصل التفكير عن الأساس المادي وارتباط الوعي بجوانب فسلجية مادية والأخذ بمعطيات العلوم الطبيعية وان التطور يتم بطريقة عضوية دون تحكم فوقي ويمر بمراحل وفق توجه حركي تصاعدي يبدأ من الظواهر البسيطة إلى الظواهر ذات التركيبية المعقدة وان هذه التطورية بتوجهاتها الحركية تفعل فعلها بالمنحى المادي، وبما أن هناك قوانين وأسس ومواصفات للفلسفة الماركسية، فليس من المنطقي أن نتعرض لجميع مفاصلها مثل قوانين التطور وفق المنهج المادي الجدلي وقانون الانتقال من التغير الكمي إلى التغير الكيفي وقانون تداخل الأضداد وصراعها وقانون نفي النفي، فضلاً عن مقولات الفكر الماركسي مثل الإمكانية والواقع، والجوهر والظاهرة، والضرورة والصدفة، والخاص والعام، والمحتوى والشكل.

وإنّ مثل هذه الأطروحات النظرية التي تؤكدها أدبيات الفكر الماركسي لها انعكاساتها على مستوى الممارسة والتطبيق وهي كفيلة وفق محتواها ومنهجها الثوري الجذري في تغييراته ببلورة بنية شخصية تتوافق مع هذه التوجهات مفاهيمياً وتطبيقياً كما أن لذلك انعكاساته في صياغة خصوصية جمالية، فالفن يعد سلاحاً ثورياً في الفكر الماركسي. على الرغم من أن هناك تمهيداً لبلورة التجربة الاستطيقية وضع أساسياته (بليخانوف) والروائي الروسي (ليون تولستوي) ويعد الأخير الفن عاملاً مهماً في الوحدة بين الناس وضرورة انتشاره بين الأوساط الاجتماعية كافة من خلال قدرته على التوصيل. أي أن النتاج الفني يجب أن يفهم وان يكون مستوعباً من قبل المتلقين عموماً، وان الفن انعكاس للبنى الخبراتية على المستوى الوجداني لدى المتلقي.

ولقد طرح كل من (ماركس) و(انجلز) تصوراتهما حول الموضوع الجمالي فالمتلقي إنما يرى في هذا الموضوع بوصفه يشكل بنية متماسكة ذات جدل حسي

وعقلي. وان الموضوع الجمالي وان اقترن بحيثيات الواقع ذاته إلا أنه يمتلك مقوماته الداخلية التي تؤسس له ابستمولوجيا استطيقية ذات أبعاد ديالكتيكية، وان النتاج الفني يكشف عن كيفيته بفعل إرادة الإنسان وفاعليته في الوسط الخارجي. وانه بذلك بتحولاته من الطبيعي إلى التاريخي وفق كيفيات جديدة. ويعد معطى للمادية الديالكتيكية بمنحاها التطوري التاريخي فهو لا ينفصل عن منظومة المتغير والمتحول بأثر الفاعلية الاجتماعية. وبالرغم من تفاعلية الموضوعة الجمالية مع جوانب اجتماعية وفلسفية واقتصادية. إلا أنه يبقى محتفظاً بخصوصيته الكيفية متسماً بالواقعية الاشتراكية التي تعبّر عن نضال الطبقة العاملة (البروليتاريا) وطموحاتها في بناء المجتمع.

والموضوع الجمالي في الفكر الماركسي يعد تعبيراً عن الوعي أو شكلاً من أشكال الوعي الذي يبنى على أسس موضوعية وعلمية تؤمن بحركة التطور بعيداً عن الصدفة والعشوائية والفوضوية وبما أن الماركسية تنظر إلى أوجه النشاط عامة بوصفها شكلاً من أشكال الوعي فالفن يأخذ سماته بوصفه أحد هذه الأنشطة مع امتيازه بخصوصيته حيث تتحكم فيه النفعية ويتشكل بنسيجية عضوية تجمع بين الذاتي والموضوعي. وبين العقلي والوجداني ويرتبط بحركة الشعب وبوسائل الإنتاج. وهو نتاج لفعل الإرادة والعمل والتطور، كما أن العملية الإبداعية والوعي الفني يقومان على أساسيات مادية ويرتبطان بالجوانب الفسلجية المادية.

وهنا نرى أطروحات وممارسات جمالية مغايرة لأطروحات جمالية تتسم بالعبثية والفوضوية وكسر مركزية العقل أو ذات التوجهات المثالية التي تؤمن برسالة الفن الروحية المطلقة أو من خلال المنهج الحدسي أو خيالات الحركة الرومانسية، إذ يقول (لامارتين): " أنا لا أفكر وإنما أفكاري هي التي تفكر لي "، أو أفكار الفلسفة المثالية عموماً بتأكيداتها على الماورائي متنحية عن الواقعي والحسي والتجريبي. أو أن يعبّر الفن كما يرى (هيغل) عن شكل الله وان لم يكن باستطاعته ذلك أن يعبر عن روح الله. في حين أن الفن الماركسي يرتبط بمركزية



ويناضل من اجل أهداف محددة. فهو رسالة. وقضية. ثورية.. ملتزمة على مستوى التوصيل. المجتمع. الغايات. لكن هل يستطع الفن أن يتجاوز منطقه. وأن يتجاوز طبيعة ثقافة. مرجعياتها. طاقاته الروحية الماورائية ارتقاءاته العقلية فوق الحسية. إنّ الفن الإسلامي مثلاً فن يمتلك جميع مقومات وجوده ومشروعية خصائصه الفكرية والجمالية. لكن تبقى فاعلية الحدسي والعقلي والحسي والعاطفي والتخيلي والذاتي والموضوعي. فلكل ديناميته كمعطى جمالي ضمن قيمه وبيئته ومرجعياته وطبيعة بنية الشخصية المتلقية.

يشير (أفلاطون) إلى أنّ الفن يمكن أن يولد من الغريزي من خلال ارتباط ذلك بعبادة الإله (ديونيسيوس) أو كما يسمى بالرومانية (باخوس). ويكون بذلك النتاج الفني وليداً لقوى لا عقلية أي نتاجاً تحتياً فطرياً.

ويشير (كولن ولسن) عند استعراضه تجربة الشاعر (بيتس) إلى أن الشعر يمكن أن يولد من خصيتي قرد منوّهاً بذلك إلى فاعليه الطاقة الجنسية وخصبها وإبداعيتها في النتاج الشعري وغيره من الموضوعات الجمالية. وبهذا فان المعادلات والمنطق والتبويب. على الرغم من أهمية كل منها خاصة في ميادينها الحقيقية لكنها لا تشكل أبجديات الفن الحقيقية ودلالاته. ويمكن للفن أن يعّبر عن روح الله. كما يستطيع التعبير عن الطموحات المثالية للشيوعية. فالسعادة التي تتحقق في جنبات الشيوعية تتحقق هي كذلك عبر صوفية تجربة الفنان المسلم. بأبعادها الاستطيقية الشفافة التي تقرّب الفنان والمتلقي من الله ذاته عبر تصعيدات الجميل إلى ما هو جليل. ويتحد بذلك المتناهي باللامتناهي. والحسي بالعقلي. والنسبي بالمطلق.

وليس بالضرورة أن يقدّم الفن تفسيرات. أو أن يقدم فهماً. بل ربما تعد الموضوعات الجمالية إشكاليات أو جملة من التساؤلات لتكون مثار نقد وبحث وتقصي. وتبقى حقيقية الفن ليس بقدر ارتباطاته الأخلاقية أو القيمية الشعبية أو التوصيلية بل بقدر تحقيقه بنائيته الجمالية أولاً. وتفرده بكيفياته. وإن ثورية الفن

بقدر تشظياته على مستوى مديات الحداثوي فيها. شكلاً ومضموناً. اسلوباً.. تقنيةً. فضلاً عن أن الفنون تختلف فيما بينها بتعبيراتها ودلالاتها وصيغها التوصيلية. وان قيمة الموضوع الجمالي ليست بالضرورة بمقدار الكم الاعجابي. وإنما بمقدار مدى توافر مستلزمات الأصالة والتفرد فيه ومدى تأثيراته كقيمة مرجعية للموضوعات الجمالية الأخرى على مستوى حداثة معالجاتها الفنية ورؤاها الفكرية، وإن ديمقراطية الفن لا تكمن بتعبيراته عن توجهات الطبقة الرأسمالية، كما أن ديمقراطيته لا تكمن في تعبيراته عن توجهات طبقة البروليتاريا. بل أن ديمقراطية الفن الحقيقية في أن يعبّر بأصالة عن الحس الإنساني من خلال لغته الرمزية. وان الموضوعية. والعلمية. والمبادئ. هي عدة الباحث العلمي وليس بالضرورة أن تكون عدة الفنان ومستلزماته. فللموضوعية نتاجاتها الجمالية كما أن للالتزام موضوعاته الجمالية وللجنون والبدائية. ... موضوعاتها الجمالية. وإلا ماذا نستطيع أن نسمي نتاجات الفن الحديث. من دادائية ووحوشية وسريالية ومسرح لامعقول. وبقدر ضرورة الالتزام في الفن. تكون ضرورة التجارب الجمالية الأخرى في الكشف عن الحقيقة وبلورة الرؤى والتعبير عنها وهو باعتقادي التزام فلسفي وروحي ذا أبعاداً إستراتيجية اكبر من حيثيات الالتزام الاجتماعي.

إنّ المجتمعات غالباً ما تكون قاسية في تقديراتها الجمالية. بل متطرفة وغير صائبة في أحيان أخر بحقيقة التجربة الاستطيقية وحقيقة الفن ذاته، وهنا نتذكر (ستاندال) بإشارته إلى عدائية الشعب تجاه أعماله الروائية. وغالباً ما تكشف الحقائق. إنّ الموضوعات الجمالية تقوم عبر جهود ذاتية نقدية مبدعة. ولو انتقلنا إلى توجه فلسفي جمالي آخر وانعكاساته على التجربة الاستطيقية. فأصحاب الفكر البراجماتي يطرحون أبعاداً مغايرة لممارسات التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي المثالي، فبقدر ما كانت فلسفة (شوبنهاور) و(هنري برجسون) و(بندتو كروتشه) تنضوي تحت تأثيرات الفلسفة الأفلاطونية كمرجعيات أساسية فيها.



فالتجربة الاستطيقية المثالية تبتعد عن حيثيات الحياة بما فيها ما هو مادي وحسي وعابر. لتمسي فكراً مفاهيمياً فلسفياً. وعند عرضنا لهذه الأفكار الفلسفية. من مثالية أو وجودية أو عقلية أو براجماتية. فإننا لا نقرر أيهما أصح من الأخرى في تصوراتها حول التجربة الاستطيقية.. إذ يبقى لكل مذهب فلسفي خصوصية طرحه الفلسفي وايجابياته وسلبياته وارتباطاته بتوجهات عصرية وسياسية وعقائدية. ليمنحه هذا التوجه دون غيره من التوجهات الأخرى. فضلاً عن ذلك، فإننا في بحثنا عن التجربة الاستطيقية ملزمين بعرض حيثيات هذه التجربة وليس بحدود إصدار حكم فيها..

فبقدر ما هي رائعة أطروحات (كروتشه) في المنحى الفلسفي الجمالي وطبيعة هذه التجربة فيه. بقدر ما فيها من سلبيات وتطرف كبيرين. وهكذا الحال في حكمنا على الموضوعات الجمالية. إذ يبقى للعمل الفني كيانه النسيجي ووحدته الداخلية وطاقته التأويلية التوليدية بحيث يستوعب تراكمات من المذاهب النقدية إزاءه سلباً وإيجاباً. عموماً. وعوداً إلى بدء. فإن مصطلح (البراجما) مشتق من اليونانية أصلاً ويعني الفعل أو العمل، إذ أنّ البراجماتية تعد فلسفة عمل أو فعل. وهي لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث وبهذا فهي محتوى فلسفياً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني. ودورها يكمن في برمجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال ديناميكية استجابات الذات. مع الوسط الخارجي. إنها فلسفة حياة.

وهنا يتجلى بوضوح تغايرها مع الفلسفة المثالية إذ أنها تؤكد للمتلقي إن معايشته لتجربته الاستطيقية لا تختلف عن أي متلقٍ آخر يعيش تفاصيل هذه التجربة نفسها فليس غريباً على (جون ديوي) بعد أن وجدناه مناسباً لتمثيل لسان حال هذه الفلسفة ليس غريباً عليه أن يساوي بين الفيلسوف والإنسان العادي في تجربتهما الاستطيقية وان هذه التجربة لا تختلف عن أي تجربة أخرى من تجارب الحياة الأخرى. والفلسفة البراجماتية فلسفة إنسانية، وهذا يعيدنا إلى فلسفة (أرسطو) الذي

يمنح العمل الفني أبعاداً إنسانية على مستوى خلقه من قبل مبدع الموضوعة الجمالية، إذ يرتبط ذلك بذكاء الفنان وقدراته المعرفية والأدائية. مؤكداً فاعلية الإنسان على الخلق والاستجابة جمالياً من خلال المحاكاة والتسامي وفق فعل مزدوج فضلاً عن أن (أرسطو) قد منح الواقع الحياتي بعداً موضوعياً ودوراً مهماً في العملية الفنية وصعّد من دور العقل والحواس والتجربة والصنعة في عملية الخلق الفني والتجربة الاستطيقية عموماً.

فضلاً عن ارتباط التجربة الاستطيقية في الميدان الحياتي والأخلاقي. كما في نظرية التطهير حيث تعد توجهات (أرسطو) هذه ومضات فكرية مهمة في بلورة الفلسفة البراجماتية في هذا المسعى وإن هذه الفلسفة باعتقادي ليست ببعيدة عن أفكار فيلسوف العقل (سقراط) الذي أدار توجهات الفلسفة من تقصياتها الكونية والمادية إلى فلسفه تعنى بالوجود الإنساني ومنح العقل دوراً ريادياً في فلسفته، فضلاً عن ذلك ربط (سقراط) الفلسفة بالغائية. والغائية لديه بمقدار المنفعة العملية والتطبيقية، إذ تعد هذه المفاهيم الفلسفية محاور أساسيه مهمة ليس فقط في تأثيراتها على مستوى الفكر الفلسفي البراجماتي ممثله بأفكار (جون ديوي)، إنما على مستوى تأثيراتها في بلورة مفاهيم الفنون البيئية والتطبيقية وربط الفن بالصناعة. وأثر ذلك تباعاً في أطروحات (والتر جروبيوس) من خلال أفكاره التربوية والفنية والجمالية.

إنّ (جون ديوي) يؤكد إنسانية التجربة الاستطيقية ويؤكد العقل ودوره في إسعاد الإنسان من خلال سيطرته على البيئة ودوره في النظم العلمية والجمالية وفاعلية الأفكار والمفاهيم من خلال تطبيقاتها على ارض الواقع دون ثنائيات ما. لا فصل بين القيم الذاتية والموضوعية وبين الغاية والوسيلة وبين الفكر والواقع. وان لا يخدم الفن طبقة اجتماعية ما دون أخرى. فالفلسفة لديه يجب أن تقوم بعملية فحص الواقع الخارجي ونقده ووضع الفروض واختبارها معتمدة التطبيقات العملية وفق منهج علمي يتوخى الموضوعية ويعوّل على التجريبية. عن طريق التربية وتأكيد عملية



الانفتاح على الحياة والتكيف الاجتماعي وتطوير القدرات الوجدانية والعقلية والأدائية لدى الإنسان. أي تطوير السلوك الإنساني عموماً وجعله فاعلاً ومؤثراً في الوسط الخارجي ويعد السلوك الإنساني في عملية تحول مستمر فالتغير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وضرورة عدم عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية. إذ يرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه. وإن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه.

إنّ هذه المواصفات كفيلة بتفرّد إنسان وفق خصائص محددة. وهي مواصفات تتوافق وطبيعة التحولات الثقافية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية. وبالتالي فالفلسفة البراجماتية التي تسمى أحياناً بالذرائعية أو الوظيفية أو التجريبية العملية. بشكل أو بآخر تعبير عن البنية التركيبية للشخصية الأمريكية وطبيعة وسطها الاجتماعي وعلاقاتها وبنيتها الاقتصادية والتربوية والثقافية والأخلاقية.

وبقدر ما في هذه الفلسفة من ايجابيات توجد فيها سلبيات. وقد أمست مثل هذه التوجهات إحدى المسميات المضامينية للعولمة التي فرضت مفاهيمها وتطبيقاتها السلوكية عالمياً رغم الاختلافات على مستوى الجنس والبيئة والفلسفة والعقيدة والتوجهات والقيم بين الأمم والأوساط الاجتماعية كما أننا لا نقرّ بان يمسي الموضوع الجمالي مثل أي نتاج آخر. إذ أننا لا نساوي بين لوحة (ايفان الرهيب) لـ(رابين) أو لوحة تجريدية لـ(فاسيلي كاندنسكي) ونتاج لقميص سميك اعد لفصل الشتاء. ضمن فن الأزياء كما أؤكد ضرورة التفريق بين الفن والصناعة وبين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والحرفية. إذ لكل فن أبجدياته ومبرراته.

وأشدد على ضرورة تفرّد الموضوع الجمالي وبخصوصيته التشييدية وبطبيعة كيفياته وبقدرته على تجاوز الحسي وتوافقه مع طبيعة عقيدة المجتمعات وتوجهاتهما ، فأعمال (يحيى بن محمود الواسطي) لها مرجعياتها في الفكر الإسلامي على مستوى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأطروحات المفكرين المسلمين والإرث الحضاري قبل الإسلام. فضلاً عن ضرورة التفريق بين

موضوع جمالي يخاطب الحس وآخر يخاطب المخيلة والوجدان وموضوع ذي مديات تأملية عقيلة. وآخر يستوجب استدعاء الخزين السيميائي اللاشعوري. مما يجعلنا أمام مسوغ منح كل تجربة استطيقية خصوصية موضوعتها الجمالية وسعياً وراء هذه التوجهات اعتقد أن طبيعة الفنون تفرض طبيعية اجتماعية أو ثقافية. معينة لتحقيق الاستجابة الجمالية إزاءها على مستوى الشخصية والوسط الاجتماعي.. فالموضوعات الجمالية التجريدية تمتاز بخصوصية تجربتها الاستطيقية. فليس من المعقول أن أوفق بين ملصق سياسي أو عمل جداري جماهيري يتوافق مع اكبر قدر من الشرائح والأوساط الاجتماعية مع موضوع جمالي لـ(كازيمير مالفيتش). وإلا لِمَ هناك مسميات ومصطلحات ومفاهيم. وعلى الرغم من أن (آرسطو) قرن الفن بالواقع. لكنه جعل الفن يتسامى على هذا الواقع. فالواقع شيء والفن شيء آخر إلا أنه بحدود حدس هذا الواقع، واستبطانه والتعبير عنه، وبهذا تتفتح آفاق الفن وتتنوع بين المثال المطلق والنبوئي والحدسي والخلق والغبطة التامة. وكذلك تتنوع على مستوى الخالص والديمومة والغنائية. على مستوى التأويلي وجدل الذاتي بالموضوعي. وبهذا فنحن لا نقلل من شأن مقولة (أفلوطين) عندما أشار بعمل المثال اليوناني (فيدياس) عند نحته تمثال كبير الآلهة (زيوس) مشيراً إلى أن (فيدياس) قد صوّر (زيوس) كما لو أراد (زيوس) نفسه أن يظهر بهيئته هذه للناس.

إذن لا تسويف في الفلسفة والفن والتجربة الاستطيقية. لا استهلاك يصل حدّ الابتذال. فالتجربة الاستطيقية تُعد إشكالية كبيرة ذات جدل قائم لأطراف هذه الإشكالية فلسفياً ونفسياً. وجدانياً وعقلياً. شكلاً ومضموناً. فكراً. وتطبيقاً. واقعاً ومثالاً. إبداعاً وتقليداً. وان ما نثيره من نقاشات حول الفلسفة البراجماتية أو الفلسفة الماركسية لا يعني إننا نقف إلى جانب المذاهب الفلسفية الأخرى في تأسيساتها لموضوعة الجمال والتجربة الاستطيقية أو مع الفلسفة المثالية أو الحدسية. فان لمثل هذه الفلسفات سلبيات بقدر ما فيها من ايجابيات. لكن ما نريد قوله إن لمثل هذه الفلسفات شأن لا تقل عنه عن الفلسفة الماركسية أو البراجماتية.



رغم أن (جان بول سارتر) يعوّل على مصدرين أساسيين في أطروحاته فلسفته الوجودية، يتمثل المصدر الأول بمسميات الفكر الفلسفي الماركسي، ويتمثل الآخر بالفكر الفلسفي الظاهراتي لدى (ادموند هوسرل). ومع هذه التأثيرات إلا أن (سارتر) يبلور اتجاهات لنظرية فلسفية جمالية وجودية لها حظها في محاور التجربة الاستطيقية، إذ يرى أن المتلقي يُعنى بموضوعته الجمالية التي تحمل مقوماتها الحسية الشيئية ككيان له حضوره وآلياته الإدراكية الحسية كوجود واقعي فنحن معنيون بمسميات هذا ومستلماته الحسية عكس أطروحات (كروتشه) التي تصادر فيزيقية هذا الحضور للموضوع الجمالي، إذ يعد ظاهرة ذهنية. كعيان مباشر أو فعل تأملي استبصاري.

وطبقاً لهذا المسعى يمتلك الموضوع الجمالي لدى (سارتر) وجودية ديمومته كحقيقة شيئية ذات مقومات حسية في عالم الواقع ككيان قابل للتأمل والمشاركة عبر آليات الإدراك الحسي، في الوقت ذاته يتجاوز الموضوع الجمالي حدود هذه الحسية الشيئية الواقعية من خلال مقومات كيفياته المتعالية فيه ليمتلك بذلك شرط اللاواقعية فيه ليحمل بذلك دلالات الازدواج بحضور ثنائية كهذه. إنها قوة الثراء الذي يكمن في لا محدودية معنى هذه الموضوعة ممثلاً بسعة فضاءاتها المطلقة لتتجاوز بذلك محدودية آليات العملية الإدراكية الحسية التي لا يلغيها (سارتر) بوصفها مدخلاً مهماً في عملية استقبال او تلقي الموضوعة الجمالية ضمن مكونات التجربة الاستطيقية. إنّ قوة ثراء المعنى في الموضوع الجمالي ولا محدوديته إنما يتصل اتصالاً مباشراً مع المتخيل الذي يستحيل حضوراً شيئياً عبر الكيان المادي الحسي للموضوع الجمالي ومتجاوزاً إياه، وفي الوقت ذاته، فان المتلقي لا يقف بحدود مستلماته الإدراكية التنظيمية إزاء الموضوع الجمالي. إنما يكون مسقبلاً فاعلاً عبر مدياته التخيلية. وهذه تعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي حجر الزاوية في إنتاج المعنى وتعدده عبر القدرة القرائية التأويلية للخطاب الجمالي.

وما أن يشرع المتلقي بفحص الخطاب من خلال آليتي الإدراك الحسي والمتخيل لديه حتى تبدأ أواصر عملية الفهم والتأمل والمشاركة، والبُنى العلاقاتية بين المتلقي والخطاب تأخذ مسارات تصاعدية، وان شدة الآصرة لها أشد حالاتها ليس بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب بل على مستوى عدم الفصل بين ما هو مدرك حسي ومتخيل للموضوع الجمالي، فوحدة الموضوع الجمالي تكمن في تكاملية وظيفة هذين العنصرين اللذين يكمل بعضهما الآخر.

إنّ (سارتر) يفرق بين الفنون على مستوى الالتزام فيها وطبيعة محمولاتها وأدوارها الغائية، إذ يعوّل على الأدب في تنظيراته الفكرية والجمالية، فيربط الأدب بالالتزام بقضايا الإنسان ووجوده، وحريته. وأنوّه هنا إلى أن الفن التشكيلي ومنه فن الرسم لا يقل عن الأدب في التعبير عن وجودية الإنسان وتطلعاته وحريته، وإلا ما موقفنا إزاء لوحة (الحرية تقود الشعوب) لـ(يوجين ديلاكروا) أو (إعدام الثوار) لـ(كويا) أو (المسيح الأصفر) لـ(كوكان) بطروحاتها الوجودية، أو لوحة (اولمبيا) لـ(مانيه) وعلاقتها بالتحولات والإزاحات الذائقية اجتماعياً. كما أن لوحة (الجرنيكا) لـ(بيكاسو) قد أقضّت مضجع النازيين الألمان. إذ أن خطاباً جمالياً كهذا كان أكثر خطراً وحدّة من الكتابات الأدبية ذاتها حول قضايا الإنسان واستغلال حريته وأنموذجاً لموضوعة الالتزام.

فضلاً عن ذلك، فان هناك خطابات جمالية تُعنى بتطوّر المنحى الشكلاني والتقني للظاهرة الجمالية فنياً، وهي بهذا أكثر حساسية في تحولات الظاهرة الجمالية. والكثير منها أكثر جدارة والتزاماً من خطابات تُعنى بالالتزام بقضايا الإنسان، وتفقد اثراءاتها الكيفية على مستوى الإخراج الفني على المستويات الشكلانية والاسلوبية والتقنية وإلا فان لوحة (آنسات افينيون) للفنان (بيكاسو) تعد ثورة في مسيرة تطور الظاهرة الجمالية في فن التصوير الأوربي، فأنموذج كهذا يستدعي متلقياً يمتلك اثراءات على مستوى الحس النقدي الإستراتيجي تفسيراً وتأويلاً. كما أن هناك خطابات جمالية تشتغل مع الخالص. الذي يحاور حركة



الروحي والجوهر. وهي تعد أكثر حساسية من فجاجة خطابات جمالية ذات التزامات اجتماعية تفقد العمق والاستبصارات والشفافية، إذ لا نستطيع أن نقلل من دور الحركة التجريدية وأثرها في عملية التلقي. إذ أن النتاجات الفنية لدى (كاندنسكي) و(موندريان) و(شونميكرز) و(بولوك) و(بيكابيا) وغيرهم. هي أكثر حساسية بمكان وأقرب منها إلى مخاطبة الروح الإنسانية من نتاجات فنية أخرى. إذ أن الخطابات الجمالية لا يتم تقييمها بحدود رسالتها الاجتماعية والتزامها الإنساني بحدود المواصفات التقليدية لمفردة الالتزام. كما أن الخطاب الجمالي لا يقيّم على مستوى أطروحاته الفكرية فقط. وإلا فأية أطروحات فكرية كبيرة لشكل ثور أو بيزون في كهف من كهوف الإنسان البدائي.. إلا أنها تمتلك مواصفاتها الاستطيقية لتهزنا إليها هزاً خطاً ولوناً وشكلاً ولوناً وفضاءً وتعبيراً.

إنّ (سارتر) ينبه إلى قضية من الأهمية على مستوى التلقي بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب الجمالي. فيرى إن حضور الخطاب يتم بعملية الاتصال عبر القراءة والتفسير مرهون بمدى فاعلية المتلقي إزاء خطابة الجمالي من خلال تنظيم العملية الإدراكية وعامل التركيب عبر القدرة التخيلية، وهذه تُعد المرتكزات المهمة لدى كتّاب نظرية الاستقبال. إذ يمنح (سارتر) بذلك المتلقي دوراً ريادياً في التجربة الاستطيقية، إذ أن الموضوع الجمالي لا يكون موضوعاً إلا من خلال المتلقي. وإن الخطاب الجمالي إنما يخاطب حرية المتلقي وكيانه ووجوده.

وعند استعراضنا للفلسفة الجمالية عند (سوزان لانجر) في دراستها للغة بحدود التحقق منها تجريبياً وليس بحدود توصيفاتها على أساس ارتباطاتها التعبيرية ذاتياً، إذ تكشف عن جملة من الطاقات الانفعالية الإنسانية. وعليه وضعت (لانجر) للمتلقي حدوداً للتفريق بين الرمز فنياً وبين الإشارة.

وأود أن أنوّه هنا إلى أننا في واقع الأمر خلال تدريسنا لطلبة الدراسات الأولية أو طلبة الدراسات العليا. إنما نؤكد ضرورة التفريق بين معالجات ووظيفية الرمز بحدود اشتغالاته الجمالية وغير الجمالية، فالرمز فنياً يمتاز بوصفه طاقه ذات



تأويلية عالية فضلاً عن تفرد خلقه إبداعياً، ووفقاً لمواصفات كهذه، فالرمز يمتاز باستقلالية كيانه وخصوصية النوع فيه. أي خصوصية الأداء وكيفياته في الرمز جمالياً.

وعند شروعنا في مجال دراستنا للكثير من الظواهر الفنية والجمالية على مستوى دراسة الماجستير والدكتوراه، ننوه بأننا بقدر ما نرحب بإضفاء الصفة الموضوعية في دراستنا البحثية بقدر ما نطالب بضرورة التفريق بين دراسة الظواهر الفنية والجمالية وظواهر أخرى فطبقاً للمواصفات التي مرّ ذكرها للرمز الجمالي فإنه يتطلب تقويماً نوعياً يتوافق وكيفياته تلك، فالرمز الجمالي يبحث غالباً في الحدس والمطلق والإبداعي والتأويلي وبجدل المنظومات العلاقاتية وإشكالاتها مما يتطلب فحصاً وتقصياً يتوافق وكيفياته تلك.

إنّ (لانجر) تنبّه المتلقي على أن الرمز فنياً لا يشير إلى معنى محدد. وإن الرموز الفنية تعد رموزاً لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان، إذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين. والفن في حقيقة الأمر لدى (سوزان لانجر) تكمن وظيفته في تصوير عالمنا الباطني وهو بذلك إنما يحمّل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير. من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية. إنها لغة تعبرّ عن البوح الداخلي. و(لانجر) هنا. ترسخ تفرد الفن وتفرد وظيفته. في حين أن الرمز على مستوى الدراسات العلمية والتجريبية. بل على مستوى اللغة التي تعد تنظيماً لخبراتنا الحسية عن العالم الخارجي، إذ تشكل رموزاً استدلالية. تقوم على أساس من الكمية والبرهنة والثبات، وإن المتلقي إنما يتحسس عملية التعبير عن الأفكار فنياً من خلال جملة من الرموز التمثيلية. وهي رموز تعبيريه بالتأكيد وان اللغة الاستدلالية لا تعبّر عن انطباعاتنا وحياتنا الباطنية.

والفنان عادة يمتاز بقدرته على التعبير رمزياً عن وجداناته. أن يعبّر ما لم تستطع اللغة التعبير عنه. وما على المتلقي إلا أن يضع في الحسبان أن الصورة الفنية وفق المفهوم الفلسفي الجمالي لدى (لانجر) تعد صورة فنية رمزية معبرّة وعليه فالفن



لدى (سوزان لانجر) إبداع الأشكال القابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرةً عن الوجدان البشري.

إنّ من مسوغات تحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي على وفق أطروحات (سوزان لانجر) أن ينظر إلى النتاج الفني على انه كيان حسي يمتلك مقومات استقباله كمدرك حسي. يدرك حسياً. ويتصف بفرادته واكتفائه بكيانه وحياته الباطنية ورمزيته الصورية المعبرة عن جملة من المعاني يمكن التأسيس عليها معرفياً.

إنّ (لانجر) غير بعيدة في مسعاها هذا عن أطروحات (بندتو كروتشه) الذي يصعد من شأن العاطفي بمستوياته الحدسية ويؤسس لهذه المستويات كشكل من أشكال المعرفة، إذ يقرن (كروتشه) الحدسي كنمط من أنماط التفكير بل يعده القاعدة الأساسية لكل مستويات التفكير الأخرى. فاللامنطقي. ما هو معرفي حدسي يسبق المعرفة الأساسية. والحدس لديه تعبير وان العاطفة لابد منها في الموضوعات الجمالية لأنها تأمل عال يشذب فيها إذ تصقل العاطفة من خلال هذه التأملية في الموضوعات الجمالية. وهكذا.

توجهات التجربة الاستطيقية لدى (سوزان لانجر)، إذ تشير إلى أن العمل الفني إنما من خلاله تتشكل العاطفة في صوره. تعبر عن رمز. ولذا فالعمل الفني. إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً هو تجسيد حسي تعبيري معرفي وتحمل إلينا تعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية، وإن المتلقي إنما يستقبل النمط الشكلي من خلال تشييدية الشكل كرمز يعبرّ عن الوجدان الإنساني وان المتلقي معني بالتمييز من أن الفن رمز يعبر عن حياتنا الباطنية. متجاوزاً بذلك نمطية الواقعية المحضة، أو المحاكاتية التسجيلية مقترناً بعفوية وتلقائية المنحى الإبداعي لدى الفنان والنتاج بوصفه تعبيراً رمزياً يتم استقباله حدسياً استطيقياً بدلالته الرمزية وليس بدلالته الاتصالية التسجيلية طبقا لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً.

الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة

محاضرة ألقيت في رواق الجمعية الثقافية المستقلة/ بابل

ما عادت فنون ما بعد الحداثة تشتغل مع العمق والبؤر المركزية. فهي فنون تتماهى بالشيئية. وحقيقة هذه الشيئية بوصفها شيئية واقعية. ولكن بشكل آخر.

بشكل يصيبنا بالدهشة التي تستمد مقوماتها من واقعية تقترن بأيقونات جنسية رمزية. رموز وصور تحريضية. أشكال اكثر من حيادية. تزدحم بالصور النكوصية والذاتية ودلالاتها السايكولوجية.. صور تحدث ضجة بصرية. ذهنية. تشوش افكارنا. ولاضير ان تفارق تلك الصور والرموز القضايا الفلسفية الكبرى اذ تتجه نحو العارض والساذج والمهمّش والمنبوذ والمقصي. ولذلك في حقيقة الأمر مسوغاته. وأسبابه. اذ ان الخطاب البصري في فن ما بعد الحداثة يقترن بجملة من المؤثرات والمنعطفات. بل ولنقل الانزياحات الكبيرة والمدمرة لمنظومات قيمية هائلة في المنجز التشكيلي. جاعله منه يتخذ مسميات جديدة في خطاب فن ما بعد الحداثة.

هذا الخطاب البصري في لهاثه الدؤوب وراء اليومي والصاخب. اذ يلاحق الصور الشخصية للنجوم السينمائية. كما في الأشكال المتكررة للممثلة والمطربة الأمريكية (مارلين مونرو) والصور الشخصية للمطرب (الفيس برسلي) والصور الخاصة بعلب (الشوربة) وقناني (الكوكا كولا). وخطاب كهذا لا ينفصل عن طروحات فلسفية ذرائعية تهمش من شأن المثاليات وتقطع صلتها بكل ما هو مقدس وما ورائي وتؤكد عنايتها بالعقل ليس بوصفه جوهراً خالصا بل بوصفه غائية فكرية ترتبط بجملة من السلوكيات الفاعلة في الخلق البيئي لتحقيق اكبر قدر من التوازن من خلال عملية التكافؤ مع حيثيات البيئة وتحرير الطاقة الحسية للإنسان وان التجربة الاستطيقية لا تختلف عن أي من التجارب الأخرى وحتى البايولوجية منها



إلا بحدود مسميات نوعية معينة، وان الفنان لا يختلف عن أي إنسان عادي. لذا أكدت حركة (فلوكسس) ضمن خطابها الجمالي بان الجميع فنانون على السواء.

وبغية تشوف حقيقة خطاب ما بعد الحداثة وطبيعة حجم الانزياح فيه والتمهيدات التي قوضت من منظومة الأنساق العقلية في هذا الخطاب بطروحات لابد من توطئة تاريخية بحدود استعراض الطروحات والأفكار التي مهدت لذلك. ولنبدأ بطروحات (هيراقليطس) وهو احد الفلاسفة الطبيعيين والذي يرى ان الوجود يمر بحالة من الصيرورة اذ هو في حالة تغير وتبدل دائمين. وان طبيعة اللوغوس لديه يكمن بـ (انك لا تدخل الى النهر الواحد مرتين فثمة مياه تجري من حولك) وهنا تبدأ عملية تقويض منظومة الثابت بالمراهنة على فاعلية المتحول. وتتصاعد الطروحات طبقاً لهذه التوجهات مع الفلسفة السفسطائية ممثلة بفلسفة كل (برتوجوراس) و(جورجياس) وآخرين في نظرتهم الشكية فهم يشككون بالحقائق جميعها بوصفها حقائق نسبية ووضعية فالمعرفة الحسية لديهم تقوم على آليات حسية تضلنا ابدا وليست المعرفة العقلية طبقاً لهذه النظرة السفسطائية بأكثر يقينية من المعرفة الحسية وان الظاهرة الجمالية ظاهرة إنسانية لا ترجع الى ما هو مقدس كما كان يقرنها شيخ الفلاسفة المثاليين (أفلاطون) اذ يقرن هذه الظاهرة بأصل الهي يقوم على معتقدات نظرية الإلهام لدى الاغريق وان الإحساس الذاتي لدى السفسطائيين يقترن باللحظة العابرة ويعد الانسان لديهم مقياساً لكل الأشياء وبذا كانت السفسطائية ثورة على العقل والعلم معاً. وتعد هذه الفلسفة تقويضاً للانساق العقلية وتأكيدا لحسية التجربة الجمالية والتي تعد من مواصفات الخطاب البصري الجمالي البراجماتي ما بعد الحداثي. واذ ما تعرفنا الى فلسفة (سقراط). فأنها فلسفة لم تجعل من القيمة الجمالية قيمة مطلقة اذ ربط (سقراط) الجمال بالغائية.. بالوظيفية والنمطية وليس خافياً ان الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي يتسم بالنسبية وليس الاطلاق ويقترن بالجوانب الوظيفية والصناعية. بل بمدى تحقيقه منفعة

للانسان ليقترن هذا الخطاب بالاستهلاكية وحركة السوق وهذه برأيي تعد ازاحة كبيرة في توجهات وغائيات مسارات هذا الخطاب.

على الرغم من ان كلا من (ديكارت) و(كانت) يعدان أول من أرسى مبادئ الحداثة في الغرب. الا ان (ديكارت) قد فعّل من دور الجانب الذاتي كما فعّل من دور المنظومة الحدسية. هذه المنظومة ذات الاشتغالات الكبيرة بكل ما هو متخيل ورمزي ولا شعوري يقوض ما هو عقلي في الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي.

كما ان شكلانية (عمانوئيل كانت) قد مهدت الى موضوعة اللعب الحر لدى (شيلر) فضلا عن تاكيداته على. الذات. و. الحرية. و. التخيل ودور كل منها في الظاهرة الفنية وتاكيداته على نسبية الاحكام الجمالية وهذه مواصفات قد اشتغل عليها الى حد كبير خطاب فن ما بعد الحداثة. ان لم تكن تشكل اهم محاور هذا الخطاب الذي يتمتع بالذاتية والحرية والتخيّل وتشظيات الرسومات التي توغل في عالم الطفل وفنونه وآدابه كما في اعمال (جان دبوفيه) و(ديفيد هوكني) واخرين.

وبقدر مانستفيد من طروحات (هيجل) هنا بوصفه فيلسوفاً مضامينياً ينتصر للفكرة في نهاية المطاف. والتي تنتج عبر صيرورة جدلية من التضادات في صراع الافكار. وهذا بطبيعة الحال يشظي من المعاني. ويمنحنا قدرة لانهائية من التأويل وامكانية افادة ذلك على مستوى نظرية التلقي التي اشتغلت على المعنى وتشظياته لدى المتلقي وفي مجال (الهرمنيوطيقا) فضلا عن طروحات (هيجل) في مسالة مبدأ الحيوية والحركة الذي جعله اساساً في تقسيمات الفنون لديه علما ان فنون ما بعد الحداثة قد افادت من موضوعة الحركة بحيث ظهر هناك اصحاب الرسم الحركي والفعلاني كما في الحركة التعبيرية التجريدية ولاشك ان تمهيدات (هيجل) حول (موت الفن) و(موت التاريخ) اعقبها (موت الاله) لدى (نيتشه) وموت الانسان لدى (ميشيل فوكو) و(موت المؤلف) لدى اصحاب نظرية التلقي.



ولا شك ان فلسفة(سوزان لانجر) التي ترى ان الفن عملية خلق لاشكال تعد رموزاً تعبر عن الوجدان البشري والرموز هنا هي رموز تمثيلية وليست استدلالية تشتغل مع المنظومة الحدسية. رموز تعبر عن الوجدان البشري والحياة الباطنية ولاشك ان هذه لا تنفصل عن مرجعياتها لدى (كاسيرر وبيرس وبرجسون وكروتشه) الا ان لهذه الطروحات امتداداتها ومقارباتها هي الاخرى على الاتجاهات النقدية ما بعد التفكيكية خاصة في مجال (الهرمنيوطيقا) فالخطاب البصري ما بعد الحداثي يزدحم بافرازات حضارة مدينية لها اكتظاظاتها المعقدة صناعياً وتقنياً واعلامياً واقتصادياً. في ظل ثورة معلوماتية هائلة مما يفجر الرموز ودلالاتها وطاقاتها التأويلية.

ان المقولات الفلسفية والجمالية لدى (شوبنهور) بوصفه يرى ان الجمال يقوم على (الكثرة) و(التنوع) وهذه تعد رؤية فلسفية هي من الاهمية في موضوعة دراستنا هذه فرؤية كهذه تعد خرقا للمقولات الارسطية. .اذ يرى (ارسطو) ان الجميل انما يتواجد بالمتناسق من خلال قدرته على الانسجام وان الرؤية الابداعية للفنان تكون اكبر كلما كانت قدراته العقلية اوسع. وبهذا يقوض (شوبنهور) الانساق العقلية في مفهوم الجمال لدى (أرسطو) وبذلك يمهد (شوبنهور) الى موضوعة منظومة القبح في العملية الابداعية وان الخطاب البصري لفن مابعد الحداثة يشتغل على الكثرة والتعدد. فهو خطاب لا هوية له.. وغير متجانس وليس احادياً او ثنائي الاقطاب مما يرشح مقولات (شوبنهور) في هذا المجال.

وليس من شك أن فلسفة (فريدريك نيتشه) كانت مطارق تدك كل اساسيات المشروع الحداثوي وتقوض المركزية العقلية في المجتمع الغربي. وكانت لها تاثيراتها المباشرة على مقولات كل من (دريدا) و(فوكو). اذ ان فلسفة (نيتشه) قوضت المنظومة القيمية للميتافيزيقا والشك في الحقائق بوصفها عاهرة وتؤكد مقولاته الفلسفية على نسبية القيم فهي لديه قيم وضعية مع ايمانه بعدم منطقية الوجود وينظر الى الحداثة بوصفها انبهارا اذ تقوم على ارادة القوة المحضة. واذ كان (ديكارت) يعد اول من عمّق من اشتغالات الذاتي في الفلسفة فإن (نيتشه) يعد اول

من اعلن ملامح العدمية في الفكر الفلسفي لذا يعد اباً روحياً للوجوديين. ولا يخفى ان الطروحات الفلسفية لدى (نيتشه) تشكل انزياحاً كبيراً في تاريخ الفكر الفلسفي كما اثر بشكل مباشر وخطير على خطابات ما بعد الحداثة عموماً ومنها الخطاب البصري الجمالي وقوض من الانساق العقلية في خطاب كهذا.

ولا نغفل دعوة (هايدجر) الى تفكيك الميتافيزيقا بما يؤدي في النهاية الى تقويض جميع مرتكزات الوجود الانساني عندئذ يبقى الانسان عارياً من الاوهام امام حقيقة الوجود الانساني.

ولقد كان لنظرية التحليل النفسي من خلال الادبيات النفسية لدى (سيجموند فرويد) وتلامذته في هذا المجال. الاثر الكبير في نسف المنظومة القيمية عموماً في مجال الفن والادب خاصة بعد ان تم تفعيل اشتغالات طروحات هذه النظرية في هذين الميدانيين اذ قوض (فرويد) من منظومة العقل وأكد على قوى اللاشعور والتي افاد منها السرياليون مادة اساسية في اعمالهم الفنية التي تقوم على تفريغ محمولات قوى اللاشعور والتنفيس عن الرموز الجنسية بل الانتاج تحت مظلة الجنون ذاته كما فعل ذلك (سلفادور دالي) اذ يرى (فرويد) ان قوى اللاشعور والتنفيس عن هذه القوى يجد ارضاً خصبة في عوالم الطفولة والكبت والصراع والجنون والاحلام والهلوسة والجنس، ولا شك ان مسميات كهذه تعد فضاءات مهمة في الخطاب البصري ما بعد الحداثي من خلال اشتغالات هذا الخطاب مع المنظومة التخيلية الذاتية بابعادها السايكولوجية المعقدة التي تكسر تراتبية الانساق العقلية وتشكل نتاجاتها بذلك انزياحاً لكل ما هو تقليدي وشعوري وارادي وعقلي ومتفق عليه في ابجديات خارطة التشكيل البصري رسماً ونحتاً وتوليفاً.

وفي السياق نفسه ضمناً واستراتيجياته في التفكيك يعمل (جاك دريدا) على تدمير مركزية العقل والكلمة وهو لا يقر بالفلسفة الاصيرورة وباللغة الا استعارة وبالانسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف. ولديه ان الثنائيات محض اسطورة. وهو يقصي المركز واللوغوس والنظام والحضور والكوجيتو ويؤكد الخرافة والجنون



والهامش واللاشعور والتبعثر والغياب واللاأصل واللاتاريخي. وبلاشك ان هذه الاستراتيجيات لها حضورها الفاعل في اشتغالات حركات فن ما بعد الحداثة والتي تحاول جلها نسف المرجعيات النسقية العقلية لتوغل في الجنون نفسه. والتبعثر والخنثية في فن خليط لا يعرف التجانس ابداً.

كما ان المفكر الفرنسي (ميشيل فوكو) والذي يعد من جيل ما بعد الحداثة جيل المغايرة والاختلاف. اذ تعد طروحاته تقويضاً لدعائم الفكر الفلسفي التقليدي في الغرب و(فوكو) لا يوجه اهتمامه الى القضايا الاساسية التي شغلت تاريخ الفلسفة انما يوجه عنايته الى كل ماهو مقصي ومنبوذ ومريض ومجنون وهامشي اذ يرى فيها قضايا اساسية تستحق البحث والعناية والتشريح الفلسفي وان طبيعة الانقلاب المعرفي الجديد يؤكد موت الانسان وانهيار الهوية ويعمق من التعددية والتهميش. لذا فان خطاب (فوكو) يشتغل بحدود السطح. وهو خطاب يغادر المركز ابداً ويرفض البحث بكل ما هو متعال وهكذا الخطاب البصري ما بعد الحداثي لا يجد وراء السطح الا السطح ذاته ولا يجد وراء التجربة سوى التجربة ذاتها. خطاب يغادر الهوية والمعنى المحدد ولا يشتغل على أسلوب محدد. بل تتشذر فيه الأساليب وتتشظى التقنيات اذ ان مضامينة لا هوية فيها واذا كان هناك من هوية ما فهي هوية تقوم على التيه والتبعثر واللاإرادي والجنون.

ومما ينوه له هنا ان فنون ما بعد الحداثة اذا كانت تشكل قطيعة مع الحداثة خاصة على مستوى المنظومات المعرفية والاقتصادية والسياسية الإعلامية والتقنية. ... فان هناك الكثير من التنافذ التلاقحي الذي يجمع بين فني الحداثة وما بعد الحداثة على الرغم من الاعتراف بحجم الإزاحات الهائلة لفنون ما بعد الحداثة الا ان هناك صلات وروافد لا تنكر أهميتها وهي من الأهمية بمكان في عملية بلورة الكثير من الصيغ والأساليب والرؤى في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة. وفي سياحة سريعة لا يمكننا اغفال ان لوحة (غداء على العشب) او لوحة (اولمبيا) للفنان (مانيه) تشكل استفزازا للمتلقي على مستوى الذائقية الجمالية في

المجتمع الغربي آنذاك بحدود جرأة وفضائحية نتاجات كهذه على المستوى المضاميني وتأثيراتها (السيسيو _ ثقافية) كما نرى مقاربات ذلك في عمل (ريتشارد هاملتون) في عمله (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة هكذا، مستهواة هكذا ؟) بل ان ادخال الكلاب والجنائز في لوحات (كوستاف كوربيه) في خطابات كانت تعد مقدسة يعد تمهيداً لإزاحة مضامينية كما ان الاشكال بمسوخاتها في لوحة (اكلو البطاطس) لـ (فنست فان كوخ) وفي تراكمات الوانه الكثيفة التي يعالجها بسكين الرسم وفي رؤى (كوكان) في مسيحه الأصفر. اذ تعد تلك المعالجات توطئة حقيقة لازاحات تقنية كما ان ألواناً وفضاءات المسوخات في اعمال (البرتو بوري) و(جان دبوفيه).

وان (بابلو بيكاسو) هذا الفنان المحدث والذي يصفه البعض فنان القرن الواحد والعشرين كانت له إسهاماته الفاعلة في توظيفاته الجريئة للقبح في نتاجاته الفنية وفي توظيفاته لرسوم الاطفال اذ ان عتبات كهذه ليست بمناى بتأثيراتها عن ظلال تجارب الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثوي، اذ يظهر جلياً ذلك في نتاجات رسامي التعبيرية الالمانية كما في اعمال (جان دبوفيه) وفي اعمال فناني البوب ارت كما في اعمال (ديفيد هوكني) واخرين. اذ ان اعمال (آنسات افينيون) و(الجورنيكا) و(الموسيقيون) بل اننا لانغفل (حاملة القناني) ومبولة (مارسيل دوشامب) ولانغفل مكائن (بيكابيا) بل لا نغفل جرأة الداداثيين في سخريتهم من جلالات (الجيوكندا) بعد ان شوهوا وجهها بشاربين، ان تلك النتاجات تعد بداية حقيقية لمفهوم الازاحة وتاثيراتها على المنجز التشكيلي الأوربي المعاصر. وكذلك الحال في تجارب التعبيرية الألمانية وانعكاساتها في مسوخات وتجارب (فرانسيس بيكون) و(وليم دي كوينغ). وكذلك هي تاثيرات نتاجات (بول كلي) و(ميرو) و(شاجال) هذه النتاجات التي تكسر النظم الفيزيقية لمنظومة الانساق والعلاقات العقلية والمنطقية في فن التصوير. اذ اصبحت سذاجة وفطرية نتاجات (هنري روسو) بديلا عن مقولات الانساق العقلية واشتغالاتها في فن الرسم بل اصبح الجنون مطلباً



اساسياً في الرسم السريالي لدى (سلفادور دالي) وان التوجهات اللاعقلية لهذه الحركة تعد البديل الحقيقي لقوى العقل والارادة والشعور كما لا تتكر جرأة الوحوشيين في مخاضات الحدس التخيلي واعمال (هنري ماتيس) تعد انموذجاً في هذا المجال وكذلك هي رسومات (فاسيلي كاندنسكي) فهي انفجار لضروراته الداخلية. ان تلك النتاجات عموما تعد خطابات ذات تحولات ازاحية على مستوى الشكل والتعبير والاسلوب والرؤية والتقنية فهي خطابات تسهم في تهشيم الانساق العقلية في المنجز التشكيلي لتمهد لذلك في خطاب فن ما بعد الحداثة من خلال اشتغالاتها على مستوى المنظومة التخيلية للجنون ولرسوم الاطفال وانية التعبير وللحاجات والطروحات الداخلية ومغادرة الفرشاة وسط ركامات من الالوان واللعب في مساحات السطح التصويري لعباً حراً واستخدام الاصباغ والحفريات واللصاقات وتوسم الوحوشية والسذاجة والبساطة والتلقائية والجنون..

وهكذا كان فنانو (البوب أرت) في سعيهم ولهاثهم المستمر وراء اقتناصهم لمفردات حيثيات الحياة الواقعية. لهاث وراء الاستهلاكي والجاهز. من خلال استخدام مخلفات وملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة مثل قناني (الكوكا كولا) وعلب الشوربة ورصد كل ما هو عابر وزائل في الحياة الامريكية سريعة الايقاع. من صور سينمائية وفوتغرافية وردم الهوة بين الرسم والنحت والفنون الاخرى وهكذا كان يفعل (راوشنبرغ) اذ يضيف فن العمل التصويري اشكالاً ثلاثية الابعاد مستخدما ماعزا حقيقاً محنطا باطار عجلات بلاستيكي يتوسط سطحه التصويري في عمل يدعى (العنزة) وفي عمل اخر يستخدم وسائد مدلاة ونسر محنط كما في عمله (النسر المحنط والوسادة المدلاة) انها اعمال تشتت ذهن المتلقي وتصيبه بالدهشة. تعمل على كسر المألوف وهكذا هي اعمال حركة (فلوكسس) تعبر بشكل مباشر عن خزين اللاشعور. تعبر عن الكبت الجنسي والحاجات الاخرى. والفنان ضمن مقولات حركة (فلوكسس) امسى انساناً عادياً فكل انسان هو فنان براجماتي. وكل ما يخرج من الفنان. يعد عملاً فنياً.. الدم. البراز.. اشياء تعلب في

مجتمع تعلب فيه كل الاشياء لتمسي جاهزة ضمن حركة السوق. اذ هكذا يعلب (بيرو مانزوني) برازه في علبة مهداة مذيلة بتوقيعه الخاص. انها فنون ازاحية تقوض ابجديات الذائقة الجمالية وتكسر منظومة الانساق العقلية في تاريخ الفن التشكيلي. فنون تنهض على فعل ازاحي كبير ففن مثل (فن الجسد) يعامل فيه الجسد الانساني بوصفه وسيطاً لنقل تجارب الفنان عبر فضائحية الجسد وتمثيل ذلك احياناً بحركات واشارات تثير السخط والاشمئزاز. وهكذا (الفن الكرافيتي) فن يزدحم بتفاصيل من الشخبطات والكتابات الحروفية التحريضية ورسوم كاريكاتيرية تمتلئ بها جدارن انفاق المترو والمطاعم والحمامات والمصاعد الكهربائية والمرافق الصحية. وان فنانا مثل (ريتشارد دستانكوزي) يستخدم الاجزاء المعدنية الصدئة من بقايا السخانات وروابط الكوابح واجزاء من المذياع واجهزة التلفاز العاطلة. في حين يستخدم الفنان (جاسون سيلي) اعمالاً لحامية. وأعمالاً تعبر عن زحمة الحياة الامريكية. فيما يستخدم النحات (ديفيد سمث) خردة السيارات وخليط المعادن. والمكائن. ويعمل فنانو (فن الارض) اطناناً من الحصى والاحجار وعمل الديناميت وإحداث الشقوق في الأرض واعتماد البلدوزرات وبقية الآليات الاخرى في تشكيل أعمالهم الفنية. ان خطاب فن ما بعد الحداثة. يزدحم بالغرائبية رغم واقعيته المفرطة فن يغادر الانساق والمركزية والعقلانية والسردية. فن خليط. لا متجانس. فن استهلاكي يلهث وراء الفائض والزائل ليصطبغ بسمة الإزاحة ليس إلا.

إشكالية المنظومة القيمية والأحكام الجمالية

محاضرة ألقيت في رواق البيت الثقافي / فرع بابل/ 22/7/ 2008 الساعة السادسة عصرا

تعد الفلسفة ميداناً رحباً فكرياً فقد ظهر بين ثناياها علوم عديدة مثل علم الخطابة وعلم السياسة وعلم التربية وعلم المنطق. وهي قديمة قدم الانسان وان كانت لاتقوم في بداياتها الاولى على؛ تاسيسات نظرية لتمثل جملة من المقولات





والتصورات اذ ان التفكير الانساني يخضع هو الاخر لمسارات التطور التاريخي ويأخذ تبايناته وآليات اشتغال كل منها كالتفكير الخرافي والاسطوري والديني والفلسفي. وقد ضمت الفلسفة عدداً من المباحث الاساسية ممثلة بمبحث المعرفة (الابستمولوجيا) ومبحث الوجود (الانطولوجيا) ومبحث الالهيات ومبحث القيم الذي يتمثل بالمنظومة القيمية التي تمثل الحق والخير والجمال، اذ يرتبط الحق بعلم المنطق ويقترن الخير بعلم الاخلاق فيما يرتبط الجمال بعلم الجمال. وهذا الاخيريسمى (الاستطيقا) والتي تعنى بالادراك الحسي، اذ يعنى بالظواهر الجمالية وقد اطلق تسمية (استطيقا) (الاسكندر بومجارتن) في القرن الثامن عشر وتحديداً عام 1735م ويقوم هذا العلم على مجموعة الابحاث والدراسات الفلسفية والجمالية.

ان توطئة كهذه تمهد الى طبيعة الاشكالية التي تقوم على ارضية فلسفية اصلاً. اذ إن (القيمة) ومنها القيمة الجمالية ترتبط بمبحث القيم التي نوهنا عنه انفاً والذي يعد احد المباحث الاساسية في الفلسفة. فضلاً على أن موضوعة (الاحكام الجمالية) تقترن بعلم الجمال الذي يبحث في دراسة الحقائق الجمالية التي تتميز بها الاشياء الجميلة عادة والتجربة والاحكام الجمالية أي بمعنى ان الاحكام الجمالية ذات اصول ومرجعيات فلسفية هي الاخرى. من هنا تتجلى تعقد وتشعب تمهيدات هذه الاشكالية حول القيم والاحكام الجمالية.

وقبل الخوض في موضوعة القيم الجمالية لابد من فحص معنى القيمة اصلاً. فالقيمة تطلق على كل ما هو جدير باهمية الشخص وعنايته لاعتبارات اقتصادية او اجتماعية او اخلاقية وقيمة الشي من الناحية الذاتية هي الصفة التي تجعل ذلك الشي مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد او عند طائفة من الاشخاص. وقد يكون للشيء قيمة عظيمة في نظر بعض الناس ولا يكون له نفع حقيقي كما هو الحال في الاثار واللوحات الفنية مثلاً. والمنظومة القيمية عموماً. منظومة متشعبة ومتفاوتة طبقاً لتفاوت وتباين المرجعيات والاتجاهات العقائدية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وعلى المستوى الفلسفي نلحظ تفاوت المنظومة القيمية تبعاً لاختلاف التوجهات الفلسفية. لذا نرى حجم الجدل الفلسفي الكبير بين مذهب فلسفي واخر، وستظل كما ارى، اهمية اراء كل مذهب واشتغالاته في ميادين معينة. اذ على سبيل المثال كان (بندتو كروتشه) يسخر من الطروحات التجريبية في المجال الجمالي لدى (فخنر) ويشبه طروحات الاخير بعملية اللعب بالنار ليس الا. اذ يرى (كروتشه) ان الفن. تعبير. حدسي. وتكمن قيمته بحدود الصور الذهنية لدى الفنان وليس بحدود جوانبه الفيزيقية وكذلك ليس بحدود الخبرة او التقنية المستخدمة. ويفصل (كروتشه) بين القيمة الجمالية عن القيم الاخلاقية والاقتصادية والنفعية. وهذا لايعني بطبيعة الحال ضعف طروحات المنظومة القيمية التجريبية لدى (فخنر) ولايعني ايضا صحة طروحات(كروتشه).. اذ ترتبط المنظومة القيمية في عالمنا المعاصر بالجوانب التجريبية بشكل لامثيل له من خلال اشتغالات هذه المنظومة في عجلة الميادين الاقتصادية والصناعية والتقنية والنفعية وترتبط بذلك هذه المنظومة بالحياة في حين ان فلسفة (كروتشه) فلسفة حدسية فالجمال لديه له اشتغالاته بحدود الأفكار الفلسفية الحدسية. اذ هكذا أفاد عالم اليوم من الطروحات الفلسفية التي تؤكد تجريبية الفن وخضوعه للمعيارية والقياس والذائقية، وبما ان الجمال لا ينفصل عن الصناعة اذ عد (روسو) الصناعة البداية الحقيقية للجمال. وهكذا استطاع فنانو حركة (الباوهاوس) توظيف القيمة الجمالية في العمارة والنحت والتصميم والتزيين والميادين الصناعية. وهذا لا يعنى ايضا بطلان الطروحات الفلسفية الجمالية لدى (كروتشه) اذ ان الجمال الحقيقي هو جمال منزه من الغرضية وله اشتغالاته في الميادين الذهنية والمجردة والخالصة.

وإذا كان هناك تفاوت كبير بين فيلسوفين يعيشان في عصر واحد وهما على المذهب الفلسفي المثالي ذاته، اذ ان (ارسطو) يفضي في نهاية المطاف مثالياً في توجهاته الفلسفية. فالمنظومة القيمية الجمالية لدى (افلاطون). منظومة متعالية فالجمال لديه جمال ميتافيزيقي متعال ينأى بعيداً عن المادية الحسية في حين ان القيم



الجمالية كما لدى (ارسطو) قيم تستمد وجودها من الأشكال التكوينية اذ ان تكوين الشي يسبق ماهيته وليس العكس كما لدى (افلاطون) وان القيم الجمالية في عالم الحس لدى (ارسطو) تكون بموازاة عالم المثل من حيث البناء والصفات.وإذا كانت القيم الجمالية لدى (افلاطون) تقترن بالصور الذهنية وتتسم بالثبات والإطلاق فإنها لدى (ارسطو) تقترن بالتجريبية والنسبية والمعيارية. وان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) منظومة تمتاز بتطرفها المثالي الى حد الاستغراق الصوفي فاللذة لديه بحسب ما اراه لذة عقلية ترتبط بالمحاكاة المستنيرة والتأمل الصوفي في حين ان اللذة لدى (ارسطو) تقترن بالفهم والشعور بالرضا من قبل الفنان وان قدرة الفنان الإبداعية تزداد سعة وعطاءاً كلما توسعت قدراته العقلية وبقدر ما يربط (افلاطون) عملية خلق القيمة الجمالية بالجانب الالهي ونظرية الالهام فإن (ارسطو) يربط عملية خلق القيمة الجمالية بقدرات الفنان. تلك القدرات الإنسانية خالصة. ولكن يبقى السؤال قائماً إزاء إشكاليات فلسفية قيمية جمالية كهذه طبقاً والجدل الفلسفي بين هذين الموقفين. ولكن الى أي مدى تشكل هذه المنظومات القيمية أكثر صحة وأكثر اشتغالاً. ؟

والجواب على ذلك يتلخص بان كلا من المنظومتين القيميتين لدى هذين الفيلسوفين اللذين قد عاشا في عصر واحد لها اشتغالاتها ودرجتها في الصحة اذ ان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) تم توظيفها في المثالية الافلاطونية في فنون عصر النهضة وان الفعالية الحدسية لديه لها تطبيقاتها بشكل اكثر وضوحاً وجلاءاً في الفنون الفطرية والوحوشية والتعبيرية والسريالية وفي مجال رسوم الاطفال وفنون الحداثة طبقاً واشتغالات الثنائيات فيها في جدل معالجات المرئي واللامرئي – والحسي والمطلق فضلاً على تطبيقات هذه المنظومة القيمية في فنون ما بعد الحداثة والتي تعرف عادة بمعالجاتها الفنية الحدسية لاشتغالاتها مع ما هو ذاتي ان لم يكن مفرطاً بالذاتية وكذلك هو الحال في المنظومة القيمية لدى (ارسطو) الذي يعد اباً روحياً للتوجهات البنيوية والشكلانية اذ تشتغل هذه المنظومة طبقاً والمناهج العقلية

والتجريبية. ولها اشتغالاتها مع الموضوعي الذي يفضي الى المطلق كما هو الحال في التكعيبية والتجريدية الهندسية والتوجهات الواقعية والموضوعية والشكلانية.

وعلى مستوى تمثلات هذه المنظومة القيمية الجمالية في مجال العقيدة الاسلامية فان لها خصوصيتها قياساً بغيرها من الاتجاهات الفلسفية الاخرى مثل الوضعية المنطقية والوجودية. فاذا كان الاحتجاج بذاته يمثل البداية الحقيقية للقيمة لدى اصحاب هذه الاتجاهات. فان المسلم انما يقبل بالقضاء والقدر. واذا كانت الوجودية تؤكد على ضرورة تجاوز الوجود فان العقيدة الاسلامية تمنح المسلم حالة من الرضى بنصيبه من الحياة الدنيا وان هناك حدوداً لا يتخطاها واموراً لا يبحث فيها اذ هي تدخل ضمن الغيب الالهي وتلك الحدود لا يتخطاها المسلم اذ يعرف قدر كل حد، واذا كانت الوجودية تعتقد بالجانب العبثي. فان المسلم يرفض العبث ويرى ان خلق الله انما يقوم على درجة كبيرة من القصدية والترتيب والنظام. وان الله ما خلق هذا باطلاً سبحانه وان كل شي انما قد خلقه بقدر معلوم. والرسام المسلم لا يشتغل ضمناً والتوجهات الفوضوية والعبثية وانما يشتغل بنظام وانساق وانسجام ويمكن ملاحظة ذلك في معالجاته الدقيقة في مجال الزخرفة الاسلامية مثلاً. واذا كان الموت يشكل اكبر اشكالية قد ارّقت تاريخ الادب الميثولوجي والفكر الفلسفي الغربي فالموت لدى المسلمين يشكل البداية الحقيقية للراحة والسلام في ابدية ونعيم الحياة الاخرى وهكذا فان المسلم يؤمن بما انزل اليه من ايات الذكر. فهو يؤمن بشكل عميق انما خلق الله الموت والحياة ليبلو الناس أيهم احسن عملاً ويعتقد بان وجوده انما لغاية اذ ما خلق الله الجن والانس الا ليعبدونه سبحانه وهذه المنظومة القيمية لها ارتباطاتها العقيدية الروحية الاخرى ولها ايضا انعكاساتها في الجانب الجمالي فالتسطيح وعدم التجسيم والتكرار والابتعاد عن المنظور لها دلالاتها لدى الفنان المسلم والابتعاد عن رسم الله سبحانه وتعالى الذي لا تدركه الابصار والاسماع اذ يتسامى ما ورائياً فوق مدركاتنا الحسية وكذلك الحال عندما يركّب الفنان المسلم اشكاله جامعاً بين الهيأة الادمية والانسانية ونفوره من النحت



ولجوئه الى فن القول ممثلاً بالشعر والمقامة وما الى ذلك. فضلاً على نظرته الى الموسيقى بوصفها فناً زمانياً اثيرياً اقرب منه الى عالم الروح. تقوم بتهذيب وتصفية النفس. كل ذلك وغيره يعد منظومه قيمية لها معانيها ودلالاتها لدى كل من الفنان والمتلقي المسلم اللذين تجمعها مناخات وشفرات مشتركة. وقبل ان نوغل اكثر في تاثيرات الفلسفة او العقيدة على المنظومة القيمية الجمالية. لابد لنا ان نتكلم على المنظومة القيمية ذاتها. اذ تقوم هذه المنظومة في مجال فن التشكيل التعبيري مثلاً على محمولات العمل الفني بوصفه شكلاً ابداعياً يحمل معنى وتعبيراً ومن البداهة ان عناصر العمل الفني تتمثل بالشكل واللون والخط والملمس والفضاء والنقطة. وهناك ايضا وسائل تنظيم او وسائل ربط تتمثل بالموازنة والوحدة والتضاد والانسجام والتناظر وما الى ذلك والتي تشكل علاقات توظف توجيه وصياغة العناصر الفنية اذ ان كل عنصر ووسيلة من وسائل التنظيم يعد قيمة خالصة بحد ذاتها.

وبغية عدم الاتكاء على توصيفات الرؤية المفاهيمية للمنظومة القيمية في هذه الدراسة دون تطبيقات وتمثلات ذلك ضمن شواهد ووقائع جمالية معينة. فالشكل على سبيل المثال يعد أهم معضلة وإشكالية يسعى من خلالها الفنان الى غائيات محددة في تجاربه الفنية. بل ان هذا اللهاث من التجريب على مستوى تطور حركة التشكيل البصري الحداثي منه وما بعد الحداثي يعد عملية بحث عن الشكل. فالانطباعية تقوم على تجريبية كبيرة على مستوى التحولات الشكلية واللونية اذ اللون ينتج شكلاً من التماهيات اللونية تستند الى مبادئ وشروط علمية تطرح قيماً استطيقية جديدة قياساً بغيرها من التجارب والحركات الاخرى. فينحو الشكل لديهم منحى تجريديا. اذ هكذا كانت نتاجات مونيه وسيزان بتوجهاته التكعيبية الجديدة. والتكعيبيون يقدمون اشكالاً جديدة ايضا تحمل قيمة استطيقية تمهد للتوجهات التجريدية موظفين العقلي والتخيلي معاً في مساحات من الانساق العقلية التي لاتخلو من اللعب الحر. وكذلك حال السرياليين اذ ينتجون اشكالا محملة بالرؤى والمغايرة والتاؤيل. والتجريدون باشكالهم الخالصة والنقية

التي تشتغل مع مسميات عقلية وروحية وضرورات داخلية. بل ان الحداثة بحركاتها الفنية قاطبة وما يسبقها من مدارس فنية انما تعد عملية بحث وتقصي وتشذيب واعادة صياغة في عالم الشكل بوصفه قيمة استطيقية تعلن عن نوع خطاباتهم الجمالية. بل ان الخط قيمة لاتقل اهمية عن قيمة الشكل. اذ نرى حجم دلالاته ومعانيه وتعبيريته ورمزيته في نتاجات كل من (فنسنت فان كوخ) و(بول كوجان) و(هنري ماتيس) و(جاكسون بولوك) وفي نتاجات الفنان المسلم. ويمكننا ان نلمح الى حجم قيمة الفضاء في العمل الفني ونلحظ ذلك خاصة في النتاجات النحتية.. اذ أرى ان الفضاء انما يعادل قيمة العمل برمته اذا لم يحسب حسابات دقيقة لموضوعة الفضاء. لأن ذلك يعني عملية فشل تلقي العمل الفني برمته والا فما الموقف الاستطيقي الذي ينتج عند نقل نصب الشهيد للفنان (اسماعيل فتاح الترك) من مكانه الحالي بفضائه الرحب الى مكان اخر ليكون وسط بنايات شارع حيفاً بديلاً عن تمثال (فيصل الاول) مثلاً. ان ذلك يعني فشل تلقي العمل الفني برمته. او عند تحويل نصب الحرية للفنان (جواد سليم) الى داخل ساحة من ساحات كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد. وهذه الشواهد والتطبيقات انما تبرر موقفنا حول طبيعة المنظومة القيمية للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة العلاقات فيها وهذا يرسخ حقيقة مفادها ان القيم الاستطيقية المحمولة على هذه العناصر ووسائل الربط هي قيم خالصة. وهذا يجعل من (كانت) يؤكد ان العمل الفني يشكل ضرورة للتامل فهو يكتفي ببناءاته الاستطيقية التي تمنحه هذا الاكتفاء والاستقلال. وبهذا كانت صيحة اصحاب التوجهات التي تؤكد نزعة الفن للفن لأنها ترى ان قيمة العمل الفني انما تقوم على العمل الفني ذاته قبل أي شي اخر في مادته وشكلانيته ومعالجاته وتقنياته. وهذا يحيلنا الى ان العمل الفني اذا ما اقترن بقيم اخرى دينية او تربوية او اقتصادية فان قيمته الحقيقية تكمن في ذات العمل قبل أي من اقتراناته الاخرى وهكذا يعرف بعضهم الجميل بوصفه ذلك الموضوع الذي يسر عند ملاقاته بغض النظر عن جوانبه الاخلاقية والنفعية وهنا تكمن اهمية طروحات (كانت) عندما يجعل الحكم الجمالي منزهاً من الغرضية والنفعية. وكذلك الحال في



طروحات (كروتشه) عندما يعزل قيمة الفن عن القيم الاقتصادية والنفعية والاخلاقية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال اننا ندعو او لاندعو الى انعزال القيم الجمالية عن بقية القيم الاخرى مع ان مخاضات عالمنا المعاصر يفرض مثل هذا التلاقح بين المنظومات القيمية عموما على مستوى المؤسسات الصناعية والعلمية والتقنية والفنية والجمالية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والسياسية وما الى ذلك.

وعلى مستوى المادة في العمل الفني فانها تشكل رافداً اساسياً في العمل الفني وان التوجهات الفنية المعاصرة تمنح المعالجات الخالصة للمادة درجة عالية من العناية والاهتمام وبما يتجاوز القيمة الموضوعية والتأكيد على القيمة الفنية على معالجة المادة فحسب. فالمادة بحد ذاتها تعد اشكالية تتمثل بمدى مرونتها وتقنياتها واثراءاتها. ... وبما ان الموضوع في العمل الفني يشكل قيمة ذات دلالات مهمة وعميقة في التحليل الجمالي اذ يرتبط ذلك بالجوانب المضامينية والافكار والمعاني والرؤى. في حين ان التعبير باخذ معنى الفن ذاته. فالفن تعبير اصلاً. وقيمته الاستطيقية تكمن في اثراءاته التعبيرية.

ان هذه التباينات في الاراء والطروحات حول موضوعة القيم في الفن توضح مدى هذا التفاوت الواسع وحجم اشكالية المنظومة القيمية فهناك من يرى ان قيمة الفن تكمن بالاساس التكويني في العمل الفني الذي يسبق ما هيته وهناك من يرى العكس اذ ان قيمة الفن الحقيقية تتمثل بماهيته قبل ان تتمثل بنزعته الطبيعية في حين يعارض اخرون مثل هذا التوجه وهم على صواب اذ يرون ان القيمة الحقيقية للفن تكمن بالجانب الفني وجملة الفعاليات الانسانية الارادية التي تبدع في معالجاتها المادية والموضوعية والتعبيرية في العمل الفني وهولاء لديهم مواقف مغايرة لاصحاب توجهات الجمال الالهي. او إلجمال الصناعي. ويختلف اصحاب توجهات الفلسفة المثالية عن توجهات الفلسفة المادية او الوضعية المنطقية او الوجودية وكذلك الحال على مستوى اصحاب التوجهات النقدية فاذا كان البنيويون يعتقدون ان الفن يعد ظاهرة تقوم على جملة من الانساق العقلية بحدود مستوى النص فان اصحاب

الطروحات التفكيكية يقرنون ظاهرة الفن باللاتاريخي واللاأصل واللامركز ويعملون على تقويض المنظومة المركزية العقلية في عالم الفن في المجتمع الغربي فالسطح لديهم لا ينتج الا سطحاً وليس هناك وراء التجربة سوى التجربة. فالفن لديهم يشتغل مع التعددية واللاتجانس. والتحيز. وهكذا تبرز على السطح الاشكاليات الكبيرة في طبيعة المنظومة القيمية في عالم الفن.

وعلى مستوى الاشكالية التي تتعلق بالاحكام الجمالية. وهي اشكالية لا تنفصل عن اشكاليات المنظومة القيمية في عالم الفن. وكسياق تاريخي وطبقا للنظرية المثالية لـ (فلاطون) التي ترتبط بمرجعيات ميثيولوجية اغريقية. اذ ان هناك قوانين للجمال. فمقاسات جمال الهة الحب والجمال لـ (فينوس) تعد مقاسات مطلقة. وبذا فألاحكام الجمالية لدى (فلاطون) احكام مطلقة تتسم بالموضوعية والثبات لايمانه بمقاسات ثابتة وموضوعية هي الاخرى في عالم المثل عالم المعقول الذي يتسم بالثبات وعدم التغير. وهكذا هو الحال في طبيعة الاحكام الجمالية لدى المسلم ازاء عالم الفن وليكن في مجال فن التصوير الاسلامي هذا الفن الذي يتسم بوحدة مرجعياته وبوحدة نظمه واشتغالاته الاستطيقية في جميع البلدان التي دخلها واثر فيها الاسلام وعلى مر العصور. ولاشك ان مواصفات الجميل غير مواصفات الجليل، فالجميل يقترن بعالم الحواس والنسبية في حين ان الجليل يتجاوز المدركات الحسية للانسان ليرتبط بكل ما هو مطلق. ماورائي. تتسم احكام الجمالية بالموضوعية والاطلاق.

وتتفاوت الأحكام الجمالية تبعاً لمتغيرات عديدة ومتفاوتة فضلاً على متغير المواقف الفلسفية المتباينة او النفسية او النقدية والتنظيرية.

وبغية تبويب او وضع جملة من المقاربات لحصر هذه الموضوعة إذ تقترن الأحكام الجمالية بطبيعة انتماءاتها الى عدد من النظريات الجمالية فطبقا إلى أصحاب النظرية الموضوعية أو النظرية المطلقة من الذين يمنحون القيمة الفنية سمة الموضوعية والمنطقية ممن يرون ان قيمة الفن الحقيقية انما تكمن في ذات العمل



الفني بوصفه قيمة موضوعية تتمتع باكتفاءاتها الذاتية (حسب وجهة نظر أصحاب النظرية الموضوعية) هناك الكثير من ألاعمال رغم تفاوت النظرة التقديرية لها على مر العصور ألا انها قد حافظت على قيمتها الحقيقية. واصحاب هذه النظرية يقرنون الفن بالنظرية الحدسية بعيداً عن السمة التحليلية وذلك بطبيعة الحال انما يقلل من طروحاتهم في هذا المجال. ويرون ايضاً ان ألاحكام الجمالية المطلقة ان تقترن بقيم استطيقية مطلقة في تلك ألاعمال الفنية كما في أعمال (هوميروس) او في معلقات الشعر العربي او أعمال الموسيقيين الكبار امثال باخ وبتهوفن وموزارت. في حين ان اصحاب النظرية الذاتية يرون ان من المستحيل ان تكون ألاحكام الجمالية مطلقة في عالم يتسم بضجة تحولاته وازاحاته القيمية الكبيرة في جميع الميادين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية. وانعكاسات ذلك على الذائقية الجمالية والنتاج الفني فمسميات واليات تلقي الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة ما عادت نفسها في فنون الحداثة. كما يرى اصحاب النظرية الذاتية تفاوت نظرة المتلقين الى العمل الفني في العصرالواحد او على مر العصور. واختلاف الذائقية الجمالية يقترن بتفاوت انماط الشخصية واختلاف البيئات فضلاً على المرجعيات ألاخرى ذات التأثيرات الكبيرة كالمرجعيات الروحية والعقائدية وألاعتقادات التي ترتبط بعوالم الميثولوجيا والخرافة وألارث التراثي الحضاري واثر ذلك في نظرة الانسان المسلم الى الاشياء والنتاجات الفنية وقيمها الجمالية. فنظرة الانسان المسلم الى نتاجاته الفنية وطبيعة احكامه الجمالية على هذه النتاجات تختلف في نظرته وطبيعة احكامه لنتاجات عصر النهضة او فنون ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي. كما تختلف نظرة واحكام الانسان الاوربي في نظرته واحكامه الى النتاجات ألاسلامية. فهناك من لا يطيق سماع الموسيقى الشرقية مثلاً لطبيعة الايقاعات فيها وتوافق الذائقية الغربية على نمط الموسيقى الصاخبة ايقاعاتها السريعة وهكذا الحال على مستوى فنون الشعوب وطبيعة موسيقاهم ورقصهم الشعبي وافلامهم السينمائية.

وهكذا يؤكد اصحاب النظرية الذاتية طروحاتهم في مجال نسبية ألاحكام الجمالية. ففي الوقت الذي تم فيه اصدار احكام جمالية جائرة على أعمال (فنسنت فان كوخ) و(بول كوكان) و(كوستاف كوربية) وكذلك حول روايات (ستاندال) في حين تم اطلاق احكام جمالية مهيبة على أعمال لاتستحق الثناء او التقدير جمالياً حتى انقلبت المعادلة لتتبادل المواقع في مجال ألاحكام الجمالية على تلك النتاجات التي تم ذكرها وغيرها من ألاعمال ألاخرى. ولاشك ان تغيير مفاهيم الناس له دور هام في عملية اصدار احكامهم الجمالية. فمن كان يجرأ قبل ثلاثة قرون على احترام رسوم المجانين او رسوم الاطفال والفطريين. ومن يجرؤ على اقامة معارض فنية لمثل هذه الشرائح وهذا يوضح جلياً موقف اصحاب النظرية الذاتية او النسبية في مجال الاحكام الجمالية. لكن تبقى الاشكالية تطرح اسئلتها. اليس العمل الفني الجميل يمتلك مواصفاته الموضوعية التي تمنحه سمة الجمال. ؟ اليس الحكم الجمالي يتم الاتفاق عليه طبقاً للكم ألاعجابي حسب (كانت). اليس العمل الفني موضوع للتامل الضروري وان الفن يشكل ضرورة. ؟ أليس العمل الفني يمتلك مواصفاته الجمالية المستقلة التي تمنحه اكتفاءاً ذاتياً. ؟.

ومحاولة لمعالجة هذه المواقف الجمالية التي تحدث جدلاً واشكالية تتعمق في تعقيداتها. فقد ظهرت نظرية ثالثة تدعى بالنظرية الذاتية الموضوعية التي توفق بين اراء الموضوعيين والذاتيين. وهناك من يشكك في هذه النظرية اصلاً فالحكم بحاجة الى حسم في تحديد القيمة الاستطيقية وليس التارجح بين هاتين النظريتين لتبقى الاشكالية قائمة في مجال ألاحكام الجمالية وألاشكالية قائمة اصلاً في مجال القيمة ألاستطيقية لاشتغال كل من ألاثنين معاً في ميدان الحقل الفلسفي وتعقد منظومة كل منهما بعوامل ومتغيرات ومفاهيم عديدة ومتنوعة.

استطيقا المهمّش في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة

محاضرة ألقيت في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين / فرع بابل 21/8/ 2008 الساعة السادسة عصرا

لكلّ عصر تحولاته على مستوى الفكر والتطبيق. نتيجة لتفعيل عوامل عديدة فلسفية وثقافية ونقدية وذائقة. وبفعل تضافر بُنى دينية واقتصادية وسياسية واجتماعية... مانحة بذلك جملة من الممارسات والسلوكيات والإفرازات كمخرجات لفاعلية كم هائل من التحولات لعوامل وبُنى عديدة على الرغم من أن فن ما بعد الحداثة يأخذ مسارات ازاحية واختراقية مغايرة لفن الحداثة في تعرجاتها وطفراتها ودهشتها على مستوى الخطاب الجمالي والذائقة وجدلية التلقي.

إنّ معطيات المهمّش استطيقياً ومفاهيمها تتقاطع مع المحوري مستندة إلى طروحات ومسميات تتخذ من المتشظي عنواناً لها. لتمنح من خلاله ارتساماتها من خلال أشكالها الجديدة عبر تأويلية البُنى النصية بتمظهراتها ذوات المديات المفتوحة، إذ لا سلطة لخطاب النظرية. فالنسبي وليد فاعلية الذاتي الذي يترك بصماته لمعطى يعد ملقىً وجودياً استطيقياً عبر بانورامية الخطوط والألوان ورجرجة التقنيات في نسيجية قماشات السطح التصويري أو في التكوينات الثلاثية الأبعاد.

استطيقيا تتقاطع مع إيديولوجيا الثنائيات مخترقة بذلك أبجديات العقلي لترتكز متوسمة الفعل الرؤيوي الإنساني بعيداً عن الشطحات الصوفية الماورائية وعالم العناية الإلهية. مانحة الفعل والتجربة الاستطيقية ملاذاً للوجود الإنساني وتعبيراً عنه وتوليفاً له. وقنوات اتصال تأويلية ووجدانية لفهم الآخر. عبر تأسيساتها وتقويضاتها لموضوعاتها وقيمها الحسية من خلال تمظهرات المنجز الجمالي. وتُعد التمظهرات الاستطيقية للمهمّش منظومات مفتوحة الأطراف تتفعل بمسميات اللعب الحر لمسارات عبثية النبرات، فوضوية الوجود تُصعّد من تقويضاتها لنقاط ارتكاز أجيال من الرؤية البصرية السابقة عليها لتكسر بذلك أفق توقعات المتلقي بمسارات

اللعب الجديد مفككة هيمنة المركزي والأصل والمتعالي والقصدي. ... فالبُنى النصية ما بعد الحداثوية لا تبوب ضمن تقسيمات عقلية جاهزة أو عناوين من التبويبات، إذ هي لا تشتغل مع المحددات أصلا لتقعّد من خط الأفق. ... أو خط الأرض. إنها بُنى استرسالية ذات تأويلية مفتوحة. فالهيرمينوطيقا تفعل فعلها في محاوراتها الكيفية من محمولات الخطاب الجمالي البصري. بُنى نصية. ما إن ينغلق فيها أفق ما لتكامل ملامح فهم ما. تفسير ما. تأويل ما. لمعنى ما. أو يؤجل فيها معنى ما.. حتى ينفتح أفق آخر عبر منظومة جشطالتية من المعاني. في ديالكتيك يصعّد من تشظيات تأويلية من المعاني. لحوارات ديالكيتكية لا نهائية بين المتلقي والخطاب الجمالي. فرائحة ما بعد الحداثة. ولنقل وعي ما بعد الحداثة يفعل فعله في ارتسامات كهذه. وانطلاقاً من توجهاتنا في هذا المضمار يمكننا الإشارة إلى أن المهمّش استطيقياً في فن ما بعد الحداثة يحدد ملامحه أو لنقل يشيد ضبابيته غالباً بفعل الصدفة، فالصدفة في هذه الاستطيقا تغادر التصميمية الخبراتية القصدية. ويشكل اللعب الحر أحد مسميات الصدفة ذاتها. وتوسّم التغريب الذي يقوم على توليفة صورية لعلاقات غير متوافقة لا تتألف إلاّ طبقاً لمنطق لا عقلاني يُعد مثار جذب ودهشة وتأويل. ونقول منطق لا عقلاني فلكل منطقه ومخرجاته البنيوية فللخطاب الجمالي البصري الرومانسي منطقه وللحداثوي منطقه، ولما بعد الحداثوي منطقه الذي يغادر الاستدلالات العقلية لينتج تأثيثاته الاستطيقية في ظهيرة عالم ينفث سبابه ودخان سيجارته سريعاً فالحياة اقصر من أن تُعاش. عالم يقوم على الفاعلية الاسلوبية الفردية بعيداً عن القوانين والثوابت والنظريات الكونية، وإذا كانت حركات فن الرسم الأوربي الحديث تشبه ذات القاطرة في ذات السكة إلاّ في تحولات شكل القاطرة. فتارة يتصاعد في حركة من هذه الحركات الداخلي ليتسيّد ضمن مسميات حدسية لدى الرومانسية والتجريدية والوحوشية وتارة أخرى تتصاعد وتيرة التوليف والتشكيل التجريدي طبقاً لبنائية عقلية حدسية لدى التكعيبيين أو يعد المنجز البصري انطباعاً لسيل من التحولات الضوئية البصرية لدى الملونين من الانطباعيين. ولكن فن ما بعد الحداثة لا تتخذ فيه القاطرة



أشكالاً جديدة فحسب، بل تتخذ حفريات ومسارات أكثر عبثية ومسالك وعرة تستدعي طفرات مما يجعل من القاطرة مرغمة أن تفارق سكتها الحديدية غالباً في تقاطعات من المغامرة والجنون.

إنّ المهمّش يُعدّ حيثية من الحيثيات الأساسية في الخطابات الجمالية لما بعد الحداثة ولنقل مفردة أساسية من حفريات المشروع ما بعد الحداثوي. تؤسس منظومتها من ملامح هذا المشروع ذاته، لتقوّض فيه. فعلى مستوى الموضوعة، هناك خرقاً للمقدس والعقلاني إذ يستخدم المهمّش موضوعاته من المنزوي والعرضي واليومي واللاأبالية متوسماً المخنث والاباحي والتحتي. ... بل يعد نتاجاً للعدمية عبر ولادة غير قيصرية فهذا حال الإفرازات والإسقاطات والتداعيات والارتسامات للوعي الإنساني ما بعد الحداثوي. انه خرق للإلهي والجليل والعدل الماورائي ولا تفاؤلية الإنسان الحداثوي بعصر يؤول به إلى الحروب والاستلاب وخداع النظريات ووهم تصنيفات العقل. فالإنسان ملقى في الوجود حسب (هايدجر) مستوحش لا عزاء له إلاّ عبر تغلله شفافية وحسية تجاربه الفنية والاستطيقية، وبشكل أو بآخر يمكننا تلمس تحولات المهمّش في الموضوعة الاستطيقية من خلال سياقات المنحى التاريخي لحركة فن التصوير الأوربي. إذ أن دعوة (كوستاف كوربيه) إلى الانسلاخ عن المقدس ومواجهة الموضوعات الرومانسية المثالية التي تُعدّ امتداداً للمنجزات التصويرية التي تتسم بجلال المشهد خلال عصر النهضة والكلاسيكية الجديدة المتخمة بسلطة المثال والفضيلة وهيمنة الميثولوجي.. وتأكيد لسيادة المركزي والأصل والجوهري.. ولا يخفى إن دعوة (كوربيه) كانت من الجرأة والتحدي بإقصائه الروحي والمثالي بمشاهد مهمّشة تحوي كلاباً وجنائز في منجزات جمالية تعد خطابات محملة بسلطة المقدس آنذاك. كما أن لوحات مثل (غداء على العشب) و(اولمبيا) لـ (ادوار مانيه) كانت تعد خرقاً على مستوى الموضوعة آنذاك.. ومرجعية للمهمّش في فن ما بعد حداثوي. كما أنّ نتاجات الانطباعيين التي تصور المشاهد العرضية بفعل تحولات الإسقاطات الضوئية عليها وانعكاساتها لهذه الإسقاطات

بفعل انطباع الفنان إزاء ذلك. إنها في واقع الأمر. موضوعات مهمّشة ليس إلاّ. فهي لعب من التجريب الحر لموضوعات مهمّشة من العارض واليومي غير مؤدلجة بالطروحات النظرية. ويهمّش موضوع الجليل والإنساني فيها. ويأتي الخرق الكبير عبر نتاجات التكعيبية إذ تنشأ العلاقات فيها بما في ذلك القيمة الإنسانية فيتشيأ الإنسان في المنجز التصويري لدى (براك) و(بيكاسو) و(فرناند ليجير) شأنه شأن أي حيثية شيئية من حيثيات الخطاب الجمالي، إذ نلحظ إن الإنسان لدى (بيكاسو) في اللوحات التي تصور الموسيقيين لا يختلف عن أي تكوين شيئي من قطع الآلات الموسيقية والكراسي الخشبية بل لا يعدو أن يكون كولاجاً من الأوراق التلصيقية. فالأمر لا يعدو إنتاج توليفات شكلانية ليس إلاّ. ليهمّش فيها الإنسان والمسميات المركزية الأخرى. ويهمني أن أؤكد هنا وجهة نظر حيال سوء فهم يحصل لدى الكثير من القراء بل وعلى مستوى المتخصصين في الفن التشكيلي أيضاً. إذ يلحقون سلبيات توجهات عصر الحداثة بما في ذلك حركات الفن التشكيلي الحديث في حين أن هذه الحركات لم تستجب كلية لمعطيات العصر. إذ أنها ليست بالحركات المستلبة. بل هي حركات فاعلة تخالف الكثير من مسلمات زمن الحداثة ومعطياته، لهذا فهي تعد بشكل أو بآخر عتبات حقيقية لحركات فن ما بعد الحداثة. فكم من الحركات الفنية الحديثة تُعدّ خرقاً للعقلي وفلسفة التنوير بتوجهاتها الديكارتية متوسمة الفطري والوحوشي والفوضوي وما فوق الواقعي منهجاً ومحتوى لها. وهنا يبدو إننا أقرب منا إلى عدم التقاطع الحاد أو الكلي مع الحركات الفنية الحداثوية مقتربين بذلك إلى الطروحات الفلسفية لدى (يورغن هابرماس) و(فردريك جومسون) وهذا لا يعني إننا لا نعترف بالتحول الكبير لفن ما بعد الحداثة آخذين بطروحات (جاك دريدا) و(ميشيل فوكو) و(فرانسوا اليوتار) وآخرين. دون الأخذ بالقطيعة الكاملة بين الحداثوي وما بعد الحداثوي على مستوى حركات الفن التشكيلي. وإلاّ في أي حقل يمكننا إدراج حركة فنية كالدادائية مثلاً ؟ إنها حركة تتنفس بصدق بكل الاثراءات الفكرية والاستطيقية لفن ما بعد الحداثة رغم إنها تُعد حركة حداثوية إلاّ أنها مصدر لا ينضب لاستطيقا المهمّش في فن ما بعد الحداثوي.



وبذا يتقوض مبدأ المصفوفات والحقول والتبويب في مجال الحركات الفنية. إذ أن قوة التغيير وجدل الأشياء وفعل الصيرورة يفعل فعله في كيفيات العملية الفنية. أكثر من مفردات المبادئ والتبويب والأدلجة والتطور في عمليات فنية تتأسس عبر الحدسي والوحوشي واللامعقول والفطري واللامرئي والمخنث والمطلق. ... إنها خطابات تتنفس من خلال متلقيها وتتكون وتؤول وتأخذ معاني ومعطيات جديدة من خلالهم. وهي خطابات تتسم بكيفياتها الخاصة. ولها منطقها. الذي لا يتبادل الأدوار مع أي منطق آخر مثل منطق العلم أو الأخلاق أو الدين أو الفلسفة أو الاقتصاد. ... انه منطق استطيقي يؤدي ادواراً عديدة ليؤلف ويُعيد ويُغيّر ويُشيّد ويقوض. ويعبر عن الأنا والنحن والآخر والمتعالي والقصدي والتحتي والعلاقاتي وحركة الزمن وتمظهرات الروح والسحر وجدل الثنائيات والفضاء والتجلي. قبل دلالات تأسيسات علم النفس والسياسة والأخلاق والعلم فقوة المتخيل اسبق من العقلي. حسب (كروتشه). منطق استطيقي لتجارب ومخاضات ومعانٍ وتأويلات. ... موجودات تعبر عنّا. تشبهنا تماماً إلاّ أنها رموز. ليست من لحم ودم. رموز لأشكال حسية تعبر عن الوجداني الإنساني. حسب (سوزان لانجر) شكل من أشكال الوعي الإنساني. الحسّ الإنساني. وبعد هذه المداخلة عودة إلى بدء، فالدادائية أقرب منها إلى روح ما بعد الحداثة في سخريتها من سرمدية الأعمال الفنية. سخريتها من الخطابات الجمالية ذات الهالة القدسية والتقديرات الاجتماعية والمحافظة والحكم بالكم والإجماع الذائقي حول هذه الخطابات كما يتجلى ذلك في سخريتها اللاذعة من لوحة (الجيوكندا) التي تُعد من منجزات عصر المثالية الأفلاطونية. ممثلاً بعصر النهضة وسخريتهم من العقل الذي قاد العالم إلى الجنون عن طريق الحرب والتكنولوجيا وإعادة النظر في الذائقة الجمالية إزاء المهمل والغرائبي والمهمّش كموضوعات مفضلة لدى فناني حركة دادا التي لم تتجاوز عقداً من الزمن لتحتضر كما احتضر إله (نيتشه) وإنسان (فوكو). إنها حركة عبثية الاسم والمنهج والمحتوى والاسلوب.

إنّ موضوعة استطيقا المهمّش تُعدّ شكلاً من أشكال الوعي الإنساني ما بعد الحداثوي. في عالم يتشيأ فيه الإنسان وتتفتت فيه الاعتقادات بين تشظيات النظريات والحقائق. إذ لا إطلاق كلي إزاء حقيقة ما. فكل الحقائق نسبية. في عالم من العدم. والمهمّش يستقي مصادره من حيثيات عدمية. في عالم تتقوض فيه النظريات الكبرى. والأبنية الفلسفية التي تعتقد بالثابت والمثال. إذ لا حقيقة. إلاّ حقيقة الحس الإنساني يعيش تجربته بحدود تمظهرات الخطاب الجمالي. دون مثال أو حدوس.

ومما تجدر الإشارة إليه إن المهمّش له منظوماته السايكولوجية عبر تحتانية البُنى النصية. إذ يعبّر بشكل أو بآخر عن حركة الداخل وانطباعاته وإفرازاته تجاه حركة الخارج بتشظياته وعدميته. ومن المسميات القيمية الجديدة لاستطيقا المهمّش ارتكانه إلى شفرات وما يرافقه من قيم دعائية وجنسية وحسية واستطيقية وتعبيرية واستهلاكية. ... وعلى مستوى التلقي فاستطيقا المهمّش تعمل على ردم الفجوة التي تفصل بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، إذ تعزز هذه الاستطيقا معادل توفيقي بين هاتين الثقافتين.

ليس من شك من أن فحصنا للمهمّش في هذه الدراسة لا يعني قولبة المهمّش في أُطر محددة تؤسس منظومته المفاهيمية ليشتغل في ضوء محددات معينة دون غيرها فهو دون شك يتموه على التحديد طبقاً لمسميات نهائية إذ يتفرد بتشظياته وعدميته وتجدد معانيه. فهو يتعدد. فنجده بالشاذ تارة وتارة أخرى بالمنزوي والمهمل والمخنث والسمج والمزيف والساذج. مانحاً لنفسه تشظيات انتشارية غير محددة. ليتمرّد على القياسات العقلية والأخلاق الاجتماعية الفاضلة. وتأثيرات الهالات الدينية وتبويبات العلوم الطبيعية.

وبهذا فاستطيقا المهمّش منظومة اقرب منها إلى موجودات (مارتن هايدجر) موجودات يعلّق الحكم عليها. بنيات نصية تحمل تشظياتها فيها أصلاً. في سيل من تأويلية المعاني وهي استطيقا اللاتحديد واللاتوليف المتكامل إن صح التعبير فهي



ضد المغاني النهائية، ذات محمولات تغريبية لا عقلانية. تجهد على تقويض الماهيات لتكسر أفق توقعات المتلقي. وهي صوت داخلي لأشياء لم يعلن عنها. تحت إرهاب السلطة والجنس والدين والآخر. مثل حفريات وفجوات وخلخلة في النسيج الاستطيقي للخطاب البصري ما بعد الحداثوي لتكشف عبر خطابها دراما محيطية الوسط الخارجي بتركيبته التي تقوم على تشريح البُنى والعدم واليأس واللانظام متوسمة تجلياتها عبر استطيقا المهمّش.

إنّ استطيقا المهمّش تعلن عن نهاية الإيديولوجيات وتؤكد الاستغراق بالمتعة اليومية واللذات الحسية، وتكشف عن إزاحات قيمية كبيرة أسرية ومؤسساتية واجتماعية ودينية وتربوية وجمالية. .وتتوسم استطيقا المهمّش مسمياتها بعيداً عن التراكمات المفاهيمية الفلسفية ذات التوجهات العقلانية والمثالية والواقعية العلمية والوضعية المنطقية لتمسي اقرب منها إلى الكتابات الستراتيجية ذات الاضاءات الإيقاعية المتنوعة لـ(نيتشه، وهايدجر، وشارل بودلير، وتريستيان تزارا، واندريه برتون، وهنري ميشو، ووالت ويتمان، وجان جينيه، ويوجين يونسكو، وصاموئيل بيكيت، وغاستون باشلار، وميرلو بونتي، وميشيل فوكو، وجاك دريدا، وفرانسوا اليوتار، ويورغن هابرماس، وفردريك جومسون، وشلاير ماخر، وجياني فاتيمو).

مما أفضى عن هذه الاضاءات إزاحات قيمية هائلة وترسيخ عدمية الوجود وتقويض السلطة ودينامية اللغة التحتية. وتأكيد الحضور بالغياب والتجهز بتقنيات الغضب والجنون وتهميش المركزي والجوهري والأصلي والتاريخاني ومصادرة الإلهي. وتشريح النظريات الكبرى وتشظي النصوص إلى تأويلات لا نهائية من المعاني وتأكيد ديناميكية العبثي والحسّي واليومي وفاعلية شفرات الجسد بما أسهم من تصعيد استطيقا المهمّش في فن ما بعد الحداثة. فضلاً عن الطروحات التي فعّلت من أساليب التلقي ونظم القراءة والفهم والتفسير والتأويل عبر طروحات (انكاردن، وياوس، وايزر، وفيش). ... وبتصاعد فعل التأويل في استطيقا المهمّش بعيداً عن تضادات الثنائيات وبعيداً عن الإجماع المطلق بالسلطات الأحادية القطب وعدم

المصداقية بالكثير من الحقائق. في عالم لا انساق فيه أو حقائق. فكل معرفتنا عنه فرضيات ليس إلاّ. وما فيه ما يدعى بالحقائق ما عادت تقوى أمام نزعات التفكيك. ليحدث بذلك بدائل لهذا الكم الهائل جراء التقويض. عبر الحيثيات الاستطيقية عبر الزائل والعرضي والمنبوذ والعبثي والحسي واليومي والتحتي وتقنيات الجنون والصدفة والفوضى وانفتاحات أفق النصوص لمعان تفضي إلى معانٍ أخرى عبر تواترات النص وتبايناته فكل قراءة لنص ما ، تُعدّ مشروعاً لانهائيا من المعاني. أي أن كل قراءة لنص ما تفكك إلى معانٍ عبر تفعيلات استراتيجية من القراءات في جدلية تقوم على التشظي. وتوليدية المعنى وتصعّد فضاءات التأويل لدى المتلقي من خلال تفعيله وتقعيد للمؤلف. طبقاً لديالكتيك فاعل بين النص والمتلقي وبالعكس مما يسمح باستراتيجية انتشار المعاني والحدّ من الأخلاقي والنهائي وسلطة سيادة المركزي في البُنى النصية مما يفتح فضاءات للمهمّش ويقعّد من المركزي في توليدية انتشارية من المعاني، إذ يصعّد (ميشيل فوكو) من المنزوي والمهمّش والمنبوذ في الدراسات الفلسفية ما بعد الحداثوية.

إنّ المجتمعات المدنية الحديثة بتركيباتها الرأسمالية والتقنية مثل الولايات المتحدة الأمريكية. تعد مجتمعات متخمة بإفرازات اشتغالاتها التكنولوجية والتقنية مما شجع على استخدام وتوظيف أوفر حظاً لإفرازات الآلية التكنولوجية والتقنية لهذه المجتمعات من حديد الخردة والمواد الشمعية ومواد الطباعة واللحام ولدائن البلاستيك والمطاط. وكمّ كبير من الفائض التكنولوجي والمهملات. وتوظيف ذلك في المنجزات الجمالية ما بعد حداثوية. وهذا التوظيف يُعدّ توظيفاً للمهمل والمهمّش والرخيص الثمن في خطابات جمالية لها صلة نسيجية مع روح المعاصرة والذائقة الغربية. كما أنها لا تعد فناً نخبوياً وإنما تنفتح على الأوساط الجماهيرية والشعبية فضلاً عن أن الكثير من هذه الفنون تمتاز بضخامة حجومها إذ تستغل مساحات من الركامات والأرض أحياناً. وهي خطابات جمالية تعبّر عن تشيؤ العصر وسرعة متغيراته وتحولاته. إنها منجزات جمالية لركامات من الأشياء لا تستدعي



الاستبطانات الحدسية ولا تبحث عن مثال. خطابات تقوم على مسميات من العدمية والشيئية والتمظهرات السطحية والدوران الخارجي بحدود اللذات الزائلة بعيدا عن الغائيات الماورائية. خطابات تقوم على مسميات من الشذوذ الجنسي والاغتراب والإثارة والسخرية اللاذعة والإيقاعات السريعة للموضة لتفترش بذلك أرضيات لاستطيقا المهمّش.

ويعمّق المهمّش من تفريغاته وإسقاطاته عبر سايكولوجية خطاب السلطة فيه. سلطة من اللغة التحتية. الدونية. غير المعلنة. لبدائيات دفينة. مشوهة. يصرّح عنها في زمن التحضر والآلية. ومدنية اللاتواصل الاجتماعي وعطب في الذاكرة والعاطفة. سلطة للجنون المقدس والسادية والنرجسية. وأسطورة إباحية الجسد. ورعب وراء الشاشات الصغيرة والكبيرة لفلسفة الغضب والقتل السريع ومحاربة الإرهاب بالإرهاب والإعدام الإنساني البارد عبر زرقٍ بالحقن والكراسي الكهربائية. ... أسطورة ترفع مؤخراتها عالياً. أعلى من كل المثاليات والحقائق. أسطورة دولة من الأجنة والبيوض والحيامن في أنابيب من زجاج. عالم يشيّع فيه قيمه الرومانسية ليتسلح بالتمرد والفوضى والاحتجاج والتقويض. ... عالم يتآكل فيه العقل لينغمس في لهاث دائب وراء الإكسسوارات وعمليات التجميل والبذاءات. عالم يدّجن فيه الإنسان في انساق مؤسساتية وطوابير من العماء والآلية وإزاحات سريعة للقيم والبُنى وعلمنة للروح وثورة معلوماتية تشكك في كل الحقائق. ولهاث وراء وهم الديمقراطيات وطغيان للامبريالية الأمريكية المنفردة بقوة السلاح والأحلاف والاقتصاد والإرهاب لتتحول بذلك الرؤية والرغبة والمتعة في نسقية نازلة من عالم المثال والميتافزيقا إلى عالم الخامة وقشور السطح وتشظيات الخطاب الجمالي والذائقة لمنجز فني يتمثل بمبولة. ليس إلاّ. من مسميات لإزاحات هائلة من التحولات تمنح من خلالها استطيقا المهمّش في الخطاب البصري ما بعد الحداثوي مسمياتها هي الأخرى.

البيئة وإشكالاتها التأويلية في الخطاب الجمالي البصري

محاضرة ألقيت في رواق البيت الثقافي / فرع بابل/ 17/3/ 2009 الساعة السادسة عصرا

تكتسب موضوعة البيئة أبعاداً تأويلية عديدة. فهناك من يرى، إن البيئة تشكل الوسط أو الحيز الخارجي الذي يتفاعل الفرد معه. في حين يرى آخرون إنّ البيئة تشكل عالماً داخلياً في ذات الكائن البشري فالبيئة الإنسانية الداخلية، على سبيل المثال، إنما هي معطى لوحدة ناتجة من تنوعها الوظيفي العالي فإيقاع ضربات القلب. غير إيقاع تقلصات المعدة وهذه الأخيرة غير إيقاع مخطط الموجات الدماغية ولكن كل منها يكمل الآخر لينتج عن ذلك بنية لبيئة داخلية للكائن البشري، وان بيئة الفنان الداخلية تتكيف أو لا تتكيف مع بيئة الوسط الخارجي ليفرز عن ذلك بيئة جمالية جديدة. وطبقاً للسياق التقليدي فهناك من يرى إن البيئة تقترن بالمؤثرات الفيزيقية وهي تضم كل العوامل والعناصر التي تنضوي تحت ما هو طبيعي أو صناعي. ولكن برأيي أن البيئة تتوسم أبعاداً أكثر فضاءً وسعةً وتأويلاً. فهناك بيئة مبرمجة وهي البيئة التي تخرج إخراجاً علمياً وتقنياً عالياً يتسم بالدقة والمنهجية والموضوعية وهي عادة تعد وليدة. مخرجات صناعية وتكنولوجية. ذات منحى عقلي استدلالي أو استكشافي أو إبداعي. ... وهذا ما يلحظ في الكثير من الدراسات المعدة من المؤسسات العلمية والتقنية أو في موضوعات الباحثين ممن يعملون على تهيئة ظروف وقياسات ذات خطوات متسلسلة بغية إعدادها لمواقف تعليمية منتقاة.

وبيئات كهذه تندرج تحت ما يسمى بالتصميم التعليمي، وإن الأمر أكبر من ذلك فعلاً، والبيئة الجمالية قد تنضوي تحت ما هو اجتماعي لتفرز بيئة جمالية ذات تأسيسات اجتماعية أو تنضوي تحت ما هو ذاتي لتفرز بيئة تتسم بالفردية، وهي غالباً ما تكون بيئة سايكولوجية تطبع بالرنين العالي سلطة الأنا المتعالية للفنان، وباعتقادي إن البيئة الخارجية تشكل وسطاً خبراتياً ثراً. بل تشكل كلاً مركباً ومعقداً بأبعاده الثقافية وبتراكماته التاريخية والحضارية فضلاً عن تأثيراته المباشرة



بصرياً وسمعياً بل وعلى مستوى اللمس والذوق. أيضاً. إذ يستقي الفنان من هذا الوسط مكوناته الأصلية. مانحاً إياها. إعادة معمارية التكوينات الخارجية المستلمة. من خلال فعل رؤيوي مكوناً بيئة جمالية جديدة. ولا يخفى إن للبيئة الخارجية ثقلها وضغوطها وانعكاساتها وتداخل عناصرها المدركة حسياً أو بفعل قوى أخرى، ومن خلال القنوات النوعية أو الكيفية للفنان عبر ذات متعالية وفعل إرادي انتقائي رؤيوي ذي بدائل واختيارات حرة فضلاً عن امتلاكه مسميات كيفياته الأسلوبية الاحترافية بما يجعله يمسك بزمام فعل رؤيته الجمالية ليسهم بإعادة تفكيك المشهد البصري - على مستوى التشكيل الفني - وكسر التقريري والتسجيلي والتراكمي. ... فيه فالفنان ليس مؤرخاً أو آثارياً يتقيد بحدود الموضوعة طبقاً لمواصفاتها الموضوعية البحتة. وإنما يرتكن إلى فضاءات قدراته الإبداعية أصالة ومرونة وطلاقة وتحسساً. .

ومما ينوه إليه هنا إن الوسط البيئي الخارجي وان امتلك مقوماته المحفزة جمالياً. إلاّ انه يبقى مستلباً لفعل قصديات التنظيم الجمالي الذي يتصل بتعبيرات الحس الإنساني ودلالاته الرمزية. ويصح أن نقول إن ذلك الوسط يعد ضرباً لعالم من العماء. وقد يمارس الفنان فعلاً انتقائياً لثيمةٍ ما. عنصر ما من عناصر ذلك الوسط كمعطى خارجي ليشكل مفردة أساسية من مفردات بيئته الحياتية فهذا الفنان الألماني (فرانز مارك) يتخذ من شكل الذئب أو الحصان مفردة يرتكز إليها في رؤيته الجمالية والفكرية وبالمحصلة فهو يصعّد من ثيمة جزئية مانحاً إياها فعلاً سيادياً كلياً. في حين هناك من يرفد رؤيته الجمالية بأبعاد كلية شمولية غالباً ما تكون ذات منحى تجريدياً عبر اقصاءاته للزوايا الضيقة والفضاءات المحدودة. مثل من يرسم منظوراً جوياً إذ تتسم الرؤية بالإحاطة والشمول.

وليس خافياً إن البيئة الخارجية تشكل لدى الفنان ذاكرة خبراته من الصور والرموز. فالرسام الذي يقطن الريف غالباً ما تكون رسوماته اقرب منها إلى الخطوط العضوية باتجاهاتها الأفقية مبتعداً عن الزوايا ذات الانكسارات الحادة



فضلا عن إفرازاته لفضاءات رحبة المساحات ذات التوافقية العالية مع معطى بيئته الخارجية ولا يخفي ميله المفرط في تنوعاته واثراءاته اللونية ذات المنحى الذاتي في حين يغاير الرسام الذي يقطن المدن الكبيرة مثل هذه التوجهات مثل ميله نحو الخطوط الهندسية باتجاهاتها العمودية مؤكداً حدوداً ضيقة لفضاءات منجزاته التصويرية وهو اقرب ما يكون إلى تأكيد الزوايا بدرجاتها المتفاوتة. ويبدو أكثر اقتصاداً في ألوانه مخففاً من حدة الوجداني فيها. والى غير ذلك من الاخراجات والإسقاطات في بنية البيئة الجمالية لمشهده التصويري ويمكن تلمس ذلك بشكل أكثر جلاءً في رسومات الأطفال والمراهقين.

وطبقاً للجانب التاريخي تشكل البيئة الخارجية هاجساً كان يؤرق الفنان القديم. فهي مصدراً لديمومة حياته لحاجته المادية والروحية إليها وأكثر من ذلك في الجوانب التأملية والسحرية. لديه وصراعه من اجل التغلب عليها منذ بدأ يغرس رماحه في أجساد الثيران وحيوان البيزون في كهوف التاميرا وفان دي كوم. ومرحلة تدجينه وتنميته لحيوانات ونباتات بيئته في مرحلة تكوين القرى الزراعية الأولى وما أعمال فنان الحضارات القديمة الأولى في سومر وبابل وآشور والحضارات المصرية والهندية. إلاّ نتاج هذا الصراع الدامي بدوافع وأسباب شتى يبقى طرفيها الرئيسين الإنسان والبيئة. وأرى إن طبيعة الأشكال الفنية الناتجة عن تلك الحضارات إنما هي انعكاس للمعطيات الحضارية في تلك الفترات أيضاً بتحولاتها نتيجة المؤثرات السياسية والاقتصادية. .... وأقرب الشواهد الفنية معاصرة تتمثل بشكلها الخبراتي المتنوع من خلال تباين كيفيات رصد البيئة إدراكياً لدى الرسام الأوربي الحديث من خلال نتاجاته الفنية إذ يمنحنا مخرجات لبيئة جمالية تُعد منجزاً بصرياً من خلال اللهاث في البحث على شكل جديد. انساق جديدة. طرائق تفكير جديدة. تدمير أبنية وتشييد بُنى حداثوية تتسم بالإبداع والثورية والتفرد الاسلوبي طبقاً لطبيعة رؤيته فكرياً وجمالياً. إذ تُعد اللوحة محمولات لها. وبهذا فإن البيئة الجمالية في المنجز التصويري لدى الحركة المستقبلية تُعد بيئة جمالية مغايرة لبيئات جمالية أخرى



كبيئة الرسم التجريدي مثلاً، إذ أن البيئة الجمالية تُعد استجابة لجملة من الانعكاسات المباشرة وغير المباشرة، فالبيئة الجمالية لدى مستقبليين ينبهرون مدهوشين في عصر من المعالجات العلمية والتقنية والسرعة والتحول وبين تجريديين يصعدون من حركة الروح ويرتكنون إلى فضاءات شاسعة من الحدس. وانطباعيين يخلقون بيئة تتسم بالشكلانية والنسقية ذات معمارية بنائية تقوم على صبغات من اللون مؤلفة فيضاً من الاضاءات ذوات التحولات البصرية الجديدة كما هو عليه الحال في البيئة الجمالية لدى (جورج سورا) والتي لا تتوافق مع متلقٍ يدس أنفه في العملية الإدراكية إزاء مثل هذه الموضوعات الجمالية التي تستدعي مسافة تمنح المتلقي إحاطة جشطالتية. فهي إنما تؤلف أبنية لهيئات لا تمنح نفسها إلاّ من خلال أبنيتها الكلية. وهي ذات نسقية تشخيصية تشتغل مع ما هو تمويهي طبقاً لفن (سورا) بلمساته اللونية ذات النسيجية البنيوية بإيقاعاتها المبرمجة ذات ثنائية تجمع بين المنطق والحدس ممهدة لبيئات جمالية معاصرة شكلانية بحتة. إذ يمكن تلمس ذلك في نتاجات فن الـ(Op Art) وكذلك الحال في بنية التشييد البيئي الجمالي النحتي لدى (بول سيزان) ممثلاً بفن الرسم طبقا لنسقية شكلانية من حيث الأصل مغايرة للمشهد البيئي الخارجي بانتقائية تتوسم الجوهر المشوب بحساسية فطرية ذات كيفيات تشييدية سمجة متخذاً من أساسيات الهندسي بمدياته العقلية ليلقح به ما هو حدسي خيالي مؤلفاً بيئة جمالية تمنح الآخر منظومة خبراتية استبطانية يتنامى من خلالها الحس التكعيبي ممهداً بذلك للحركة التكعيبية التي تعد برأيي أهم حركة فنية في الرسم الأوربي الحديث منه والمعاصر بمدياتها الشكلانية والتقنية محدثة إزاحة تحولية في مسارات البنائية شكلاً ومضموناً في تاريخ فن الرسم الأوربي الحديث منه والمعاصر. فهي إنما تخلق بيئة جمالية مثالية عقلية لتفترش أرضية فكرية فلسفية، إذ تستمد قيمها الجمالية من أساسيات الفكر الفلسفي الجمالي المثالي الذي يتوازى صعوداً مع الذات المثالية للفنان إذ تنتج التكعيبية انساقاً شكلانية عقلية يشوبها الحدس الصوفي لترمي مرساها بمحاذاة الأدبيات الفلسفية المثالية وبيئاتها الفاضلة مع أن ذلك يقوم على أساسيات من المعالجات

والتقنيات الحسية التجريبية إلاّ أن ممسكات الرؤية فيها تبقى رؤية جمالية متعالية بشكل أو بآخر. كما أنّ النسقي فيها يشتغل مع بنائيتها للمشهد التصويري، والتقويضي فيها إنما يتمثل بهذه النسقية ذاتها التي تعد تقويضاً لجهود هائلة في تاريخ فن الرسم الذي يسبق ظهور هذه الحركة، إذ تعد التكعيبية فتحاً ولنقل تشريحاً بيئياً جديداً تستقي منه الكثير من الاساليب والتوجهات والحركات الفنية تأسيساتها لبيئاتها الجمالية.

إنّ العملية الإدراكية على الرغم من أنّ آلياتها ومواصفاتها واحدة إلاّ أن مدياتها تختلف تبعاً لأنماط الشخصية ومنظوماتها الخبراتية وإبعادها الرؤيوية وطبيعة الانتقائي والمتعالي والقصدي للشخصية الفنية الفاعلة في تأسيساتها البيئية الجمالية. إذ تأخذ الرموز المستلمة من الوسط الخارجي باضفاءات الداخلي عليها دلالاتها الجديدة مضامينياً ومنهجاً واسلوباً، إذ تتسم بتفردها الكيفي الانتقائي فهي بيئة عضوية تمتاز باكتفاءاتها وحيويتها وتوليديتها للمعنى وديمومتها وتُعقّد المنظومة النسيجية فيها بتراكمية خبراتية رمزية شعورية ولا شعورية. بيئة تُعد ثمرة للحراثة التجريبية جمالياً كما هو عليه الحال في مخاضات تجارب الرسم الحديث عالمياً من خلال تفاوت الاساليب والمناهج والرؤى. فهناك بيئات جمالية فاضلة تتوسم تقنيات الحراثة فيها مثال ما. وبيئات جمالية تحتدم بالعاطفي ليفعل فعله فيها تعبيرياً طبقاً لغنائية شعرية عالية الحساسية مؤلفة دراما من الحس الإنساني الوجودي. فضلاً عن بيئات جمالية مهيأة لمتعة اللعب الحر فيها وأخرى تجريدية خالصة إذ تنضوي على أشكال وألوان تتسم بالعاطفي الخالص فيها. وهنا تكمن خطورة خصوصية المستقبل من الفنانين لرموزية الوسط الخارجي ضمن مسميات العملية الإدراكية لينحت بعواطفه الدهشة ذاتها، كما ينحت (مايكل أنجلو) (موسى) أو كما ينحت (فيدياس) العظيم كبير الآلهة (زيوس) وهكذا تتباين البيئات الجمالية من المنجز الجمالي في السطح التصويري طبقا لديالكتيك قلق لعتبة تقع بين الشعور



واللاشعور كما يلمح بذلك عالم النفس (رانك) أو بجدل تلاقح عالم الخيال مع عالم المنطق عبر طروحات (عمانوئيل كانت).

ومما تجدر الإشارة إليه في عملية تقصي البيئة ومقارباتها وتأويلاتها واشتغالاتها جمالياً، فإن هذه البيئة بقدر ما تشكل في البيئات الحداثوية وما بعد الحداثوية تقويضاً وتشظياً لمفردات الوسط الخارجي من خلال السمو عليه. في مطلق أو مثال ما أو إعادة بنائية مفردات هذا الوسط أو استبطانه أو التعبير عنه تكشف أيضاً عدم انسلاخها كلية عن وسطها هذا. فحيثيات البيئة الخارجية بمسمياتها العقائدية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ... إنما لها انعكاساتها ودلالاتها في البيئة الجمالية بملامح رمزية أو تجريدية أو تعبيرية. ... فبقدر ما توهم مفردات البيئة الجمالية السريالية بمدى ما فوقيتها لوسطها الخارجي تشكل أبعاداً تعبيرية رؤيوية عن وسطها البيئي بتعقيداته وإشكالاته روحياً ووجودياً وحسياً. فالواقعية السحرية لدى (ماركيز) تصعيد للبيئة الواقعية بمدياتها الميثولوجية والخرافية التي تصل حد السحر. إنها بيئات جمالية تكشف عما هو تحت السطح بحس استبطاني يصل حد النبوءة. ومحاورات تأملية لرموز لاشعورية بجدل الذاتي والموضوعي لتفاعلية (الأنا) مع بيئة الوسط الخارجي. وكسر وظيفة المنظومة العلاقاتية لبيئة الوسط الخارجي. من خلال تفكيك محددات السلطة الخارجية بما يمنحها فضاءات للعب الحر.

يمكننا أن نشير إلى أن لتعددية البُنى البيئية على المستوى الاسلوبي يفرز تفاوتاً على مستوى الموضوعية والتقنية والرؤية والتعبير. لا ينفصل هو الآخر عن الوسط البيئي الذي يتنفس فيه الفنان باثراءاته العاطفية وصياغاته المتفردة للمدهش وبخبراته المعرفية والجمالية الفاعلة في منجزه الفني، فالفنان يكون بحاجة إلى رئات أخرى يتنفس عبرها. عوالم جديدة. صور جديدة. وإلاّ ما الذي يجعل فناناً أوربياً ينبهر بالملصقات اليابانية والمعروفة بخصوصية بيئتها الجمالية لتشكل لديه أحد مكونات منجزه الفني بتأسيسات استطيقية جديدة على مستوى الرؤية البصرية، وما البيئات التي انغمس فيها (بابلو بيكاسو) إلاّ مصادر إبداع متنوعة ومتعددة الاثراءات لبيئة

اسبانية مكتظة بالإحساسات الحارة المشدودة في ساحة من ساحات مبارزة الثيران. وتأثره بالحس النحتي الاسباني القديم، والتعبير الجمالي الذي يتجاوز مدياته. وبالأحرى مواجهته للجمال الذي يهزنا هزاً طبقاً لطروحات (اندريه برتون) ممثلاً بالمحنوتات الزنجية. وبثقل اليومي التعبيري في الأحياء الباريسية البائسة لمرحلة زرقاء تمنح بيئات تتشح بالزرقة القاتمة، وبالصور السالبة لميادين الحرب ومدن تطمر تحت الأرض. لجورنيكا تغرق في البكاء، فضلاً عن دهشة اكتشافات التجريبي لديه ومرونته وطلاقته وسهولة البدائل الإجرائية وتعددها في الحقل الفني لديه. بما يمكنه من ضخ اكبر قدر ممكن من البيئات الجمالية.

من خلال طروحاتي لموضوعة البيئة وانعكاساتها على المنجز التصويري وكيفياتها وتأويلاتها. وتأكيد أثر الوسط الخارجي. هنا لابد لي من الإشارة إلى أن هذا الوسط قد يشكل نقيضاً وتحدياً للفنان بما يدفعه إلى بلورة رؤية مغايرة له. وقد يكون لهذا الوسط خصوصية وضرورات تجعل من البيئة الجمالية التي تستقي مصادرها منه تتسم بالابتذال والحرفية والسطحية والتقليد ويمكن تلمّس ذلك في فنون بيئية وشعبية وفطرية وباروكية. في حين أن هناك بيئات تمتاز باثراءاتها إبداعياً. وعليه تتلمس بيئات جمالية ذات مسميات تحمل خصوصية تستند مرجعياتها من تفردها في معتقداتها وفلسفتها وسلوكياتها. بما يشير إلى تمايز فن ياباني وفن إسلامي وفن هندي وفن أوربي. وهي فنون تتمازج نسيجياً مع البيئة مما ينتج عنها فنوناً بيئية تشترك في رموزها وتطلعاته الجمعية مما يجعلها أكثر التصاقاً بالإنسان وصراعه مع الطبيعة وقوى الوجود وعدم انفصاله عن العوامل السياسية والاقتصادية والفكرية والبيئية. وأثره في بلورة الحركات والاتجاهات الفنية، إذ تستمد مرجعياتها من التوجهات العامة لكل من هذه الفنون ذات السمات الحضارية والإنسانية حيث يمكن تلمس معطيات ذلك بمثال المدرسة المكسيكية كما في خصوصية توجهاتها في فن التصوير. ويمكننا أن نعول على دراسة مقارنة في هذا المضمار فكل من الفن السومري والفن الآشوري يؤلفان بيئتين متباينتين روحياً



واقتصادياً وطبيعياً. ... فالبيئة السومرية تقرن بالعوامل الطبيعية من خلال تشييداتها المعمارية الحضارية من مواد مثل القصب والقير والطين المفخور مع إمكانية معاينة الخوف الميتافيزيقي لدى السومري. الخوف من قوى الطبيعة وآلهة يخلقها هذا السومري ليطمئن إليها من قوى الطبيعة وليموت دونها حباً وخوفاً. آلهة تتحكم في سير ظواهر الطبيعة. من مطر وريح ورعد وفيضانات وخصب. ويشكل السومري ذاته مفردة من مفردات الكون الذي يتواجد فيه مؤمناً بميثولوجيا من العقيدة الدينية التي تعكس تصوراته وتأملاته. والسومري طبقاً لتوجهاته هذه يعيش تجربته اليومية بحدسية عالية لينتج طبقاً لذلك نتاجات فنية تُعد في حقيقة الأمر بيئات جمالية لا تنفصل مواصفاتها عن المنحى الدرامي للأبعاد المأساوية لميثولوجيا هذا السومري. فحيثيات بيئته الجمالية بسيطة مختزلة اقرب منها إلى التجريد لتحاكي نماذج جمالية وفكرية ما ورائية ونتاجاته الفنية كما في منحوتاته مثلاً مسكونة بالخوف والرهبة والتطلع الماورائي. في حين تغاير البيئة الجمالية لدى الآشوري مثل هذه البيئات. فهي بيئة تسجيلية واقعية تقترن بالالتزام الاجتماعي والسياسي ممثلة بالولاء الوطني لسلطة الملك الآشوري. كما تتصف بالحركية التي تأخذ مدياتها من فاعلية سلطة الدولة ومدنيتها واهتماماتها بالملامح الحياتية المباشرة.

كما أنّ كثيراً ما تشكل طبيعة الأرض بتضاريسها صورة مصغرة لرموز خبراتية مخزونة لدى الفنان لتنضج بنار من المعالجات والرؤى في مادة للنحت أو التصوير. فكم يخزن الفنان من مشاهد بيئية وهو في مكان مرتفع. كأن يكون في أعلى قمة أو في طائرة إذ تغدو الأرض مساحات من التجريد أو يمنح الثلج سعة من التجريدات البيضاء تشكل بيئة محفزة كمعطى تنبيهي يتناوله الفنان محولاً إياه إلى بيئة جمالية في منجزه التصويري وهي بيئة نسيجية عضوية يتنفس فيها اللون، ويغدو للخط فيها قيمة وللإيقاع تأثير وللحركة زمن. وللأشكال تعبير. وتغدوا الفضاءات فيها مطلقاً. ... أي أنّ هناك بشكل أو بآخر بيئة لموضوعة جمالية تؤثر في متلقيها ليدسّ نفسه فيها. متذوقاً ومشاركاً. يتقمصها وجدانياً. يعيد بنائيتها هو

الآخر، تتناسل لديه معاني جديدة طبق حسّ نقدي تأويلي. وهذا الأمر لا ينطبق بحدود الفنان الحداثوي. إذ أنّ البساط الذي ينسجه الفنان الفطري بمساحته المستطيلة وبتقسيماته المحيطية والوسطية لا يخلو من مرجعيات تتصل أصولها بالمساحات الزراعية المستطيلة في الريف بتقسيمات محاصيلها الزراعية وأخاديد وجداول الماء فيها. وذلك ما يظهر في شكل البساط فقد يبدو الأمر كصور بيئية مخزونة في لاشعور الفنان الفطري أصلاً. كما أن الفنان البدائي في أفريقيا عندما ينتج قناعاً ما. فإن للقناع مناخاته الشكلية واللونية والخطية التي تُعد مفردة من مفردات جدلية الوسط البيئي ومناخاته الحارة وتطرفه القيمي وطاقته الجنسية المتقدة. وهكذا الحال في جماليات تصاميم العمارة الشعبية، فالبيوت الشعبية كالشناشيل مثلاً ذات بُنية بيئية جمالية تتسم بالخصوصية الأكثر موائمة مع مناخات الوسط البيئي الذي تتواجد فيه وينطبق هذا بما تشمله من نوافذ وأبواب وطوابق وفتحات ومشربيات ومواد إنشائية. ... مخلفة بذلك بيئات جمالية تتسم بخصوصية هويتها تلك. إنها بيوتات ذات انساق بنيوية طقسية يتكئ بعضها على البعض الآخر. منظومة نسيجية لا تعرف ستراتيجيات الانفصال عن بعضها الآخر. بيئة جمالية. تمتاز باسلوبية طرازها الفني ونمط السلوكيات التي تفرضها على ساكنيها. تتنفس عراء الكون الخارجي.

وعلى مستوى الذائقة الجمالية وإصدار الأحكام والتقدير الجمالي. فإنّ أصحاب الوسط البيئي ذي التركيبات والمواصفات الخاصة اقدر على تذوق النتاجات الجمالية لوسطه البيئي نتيجة تفاعلية ما هو وجداني لديه مع بيئات جمالية تحمل الملامح الدلالية نفسها من خلال العناصر الفنية ووسائل التنظيم فيها ونظمها العلاقاتية ومعطياتها المنهجية والتعبيرية والجمالية. ... فالمتلقي المسلم اقدر على تلقي بيئة جمالية مثالية اقرب منها إلى معتقده وسلوكياته وتصوراته. ... فضلاً عن كونه أقدر على تفهّم حيثيات هذه البيئة جمالياً بوصفها جزء من المنظومة الخبراتية الجمعية شعورياً ولاشعورياً. فاللون الأزرق له دلالاته وللون الذهبي دلالاته. ولتكرار



الإيقاع وديمومة تواصلية الوحدات الزخرفية دلالاتها طبقاً لأبعاد رمزية تفضي إلى بيئات جمالية ما ورائية بمديات حدسية فوق عالم الحس. أقرب منها إلى عالم الروح واللامتناهي. والسعي إلى جنة أعدّت للمتقين. إذ تتصاعد آفاق التأويل فكرياً وجمالياً لمثل هذه البيئات الجمالية طبقاً للطقس الاعتقادي المهيمن على من يتواجدون ويتفاعلون مع بيئات مثل هذه الأوساط. وهكذا الحال فبيئة المنجز التصويري المكسيكي والبيئة الجمالية لدى الفنان الشرقي ذات إحساس وإيقاع ورؤى تتوافق مع الحس الشرقي أصلاً. ولاشك في أن للاشعور إفرازاته في الكشف الحقيقي عن الماهية الاستبطانية للبيئة الجمالية في السطح التصويري فللاشعور قاموسيته ومسمياته وبناءاته التي تُعد رموزاً تشكل معطى يرفد البيئة الجمالية للسطح التصويري بما يمنح هذه البيئة أبعادها السايكولوجية الخاصة. إذ أن فن الرسم الأوربي الحديث منه والمعاصر لم يغفل مثل هذه الحقيقية، حيث يُعدّ المنجز التصويري لدى عدد كبير منهم منظومة بيئية جمالية ذات محمولات رمزية بدلالات ذاتية وجمعية فيستوحون ما يترك على الجدران من آثار مثل تأثيرات المحيط وتراكماته إذ يعد الجدار بشكل أو بآخر انعكاساً لسلوكيات ذلك الوسط الذي يتواجد فيه قبل أي شيء آخر. ونلحظ نتاجات بعض الفنانين تكاد تحمل علاماتية الجدار نفسها شكلاً ومضموناً إن لم نقل وتقنية الجدار ذاتها بما فيه من تشققات وتعرجات وانكسارات وترميمات وطبقات لمواد إنشائية ولونية. وبهذا أمسى المنجز التصويري بيئة جمالية تصطبغ بمحمولات بيئة الجدار وسريتها ومضامينها وتقنياتها نفسها ففنان مثل (شوماخر) إنما يحفر بسكينه عميقاً في عجائن بيئة سطحه التصويري معتمداً تقنية الجدار. وكذلك عليه الحال لدى (دوبوفيه) على الرغم من أن موضوعاته الجمالية ذات رؤى مفاهيمية منتخباً تقنيات معقدة ومركبة وان كانت أشكالها توحي بالبساطة ظاهرياً فهو يحزز ويحفر في طبقات السطح التصويري مؤلفاً بيئة جمالية تزدحم بالتشققات والحزوز وعمليات الحك والتقشيط، وليس من الغريب أن يغدو المنجز التصويري في حركات فن ما بعد الحداثة بيئة جمالية تتنفس بشكل تجريبي ومباشر مناخات بيئة الوسط الخارجي، وهذا لا يعني

بالتأكيد إن بيئاتهم الجمالية تتسم بالواقعية والابتذال فهي كم من الرسم المفاهيمي والتجريدي والشعبي والبصري والحركي الذي يتسم بروح المعاصرة والتجريبية المبدعة، وبيئاتهم الجمالية ذات محمولات انتقائية اثرائية يتلاقح فيها الذاتي بالجمعي وهي تُعدّ انعكاساً بشكل مباشر وغير مباشر لتحولات المجتمع الصناعي والتقني ولطروحات فلسفته العدمية وانتشار لحظاته العابرة لينزوي الثابت خلف ديمومة هذا المتحول. وليس خافياً أن هناك فناً جدارياً مؤسساً له. يُعد بيئة جمالية يضج بحيثيات ثقافية تقترن بثقافة شعبية ذات مديات جمعية بمسمياتها الشعورية واللاشعورية، إذ أن بيئة الرسم الجداري تنفتح دون تعقيدات ما أمام متلقيها في الوسط الخارجي وهي تعرض موضوعاتها الجمالية في فضاءات كبيرة بعيدة عن اختناقات قاعات العرض وبعيداً عن استجابة أحادية نمط محدد من المتلقين، إذ تخاطب البيئة الجمالية للرسم الجداري متلقيها بتفاوت مرجعياتهم ومستوياتهم الثقافية والاقتصادية والسياسية. محدثة بذلك حظاً أوفر من الاتصال الجماهيري.



نماذج من محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا

نماذج من محاضرات ألقيت على طلبة الدراسات العليا

إشكالية الأسلوب والأسلوبية في فن التصوير

إذا كانت الأسلوبية علما يعنى بدراسة الأسلوب بوصفها فرعا من فروع اللسانيات..إذ ان للأسلوب أبجديات اثراءاته في المجالات الفنية والأدبية والجمالية او من خلال تنافذاته في الفروع الإنسانية والعلمية الأخرى عبر تراكمات من التحليلات الفنية تاريخياً.

وقد تتقسم الأساليب تبعا لتأثيراتها في المتلقي او تبعا لمنحاها التعبيري عن شخصية الفنان وأحيانا يتم تبويب للأساليب طبقا للمنحى الوظيفي لهذه الأساليب فهناك أساليب تنحسر آلياتها بحدود المعالجات الأدبية والفنية وأخرى بحدود التوصيفات العلمية والبحث العلمي او طبقا للمنحى الإعلامي والتوجهات الصحفية، بل يتم تقسيم هذه الأساليب أحيانا طبقا لطبيعة المرسل إليه الخطاب الجمالي من المتلقين فهناك أساليب تمتاز بوصفها (رفيعة) كما هو الحال في مرحلة من المراحل التاريخية لطبقات اجتماعية ارستقراطية مثلا في المجتمع الباريسي او المجتمع الروسي او في أجواء وطقوس ذات الاتيكات والأعراف التي لا مناص منها وسط أجواء هذه الطبقات، إذ ان هناك أساليب ترتبط بالشعبية والبساطة. فنتاجات (الفن الشعبي) او ما يطلق بـ (فن البوب ارت – pop art) على سبيل المثال يخرق مسميات الثقافة الرفيعة ليصعد من مديات الثقافة الشعبية، بل احيانا يتم تصنيف الاساليب تبعاً لمدى المحاكاتية أو المغايرة للواقع في توجهات هذه الخطابات الجمالية.

إن الأسلوب إنما يقترن بماهية الشخصية المبدعة بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية سيكولوجيا والكيفيات الخاصة بمعالجاتها الفنية اذ يعرف الأسلوب بوصفه شخصية الفنان ذاته بل هي - انا – الفنان متجسدة في ثنايا عمله الفني لوناً وخطاً وشكلاً وملمساً وفضاء... وموضوعة وتقنية وتعبيراً. وقد يلازم بعض الفنانين



مفردات أسلوبية تتسم بالثباتية العالية في حين يتسم آخرون بديناميكية التحولات الأسلوبية بين أسلوب وآخر او تحولات بينية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك في حقيقة الأمر بجملة من المرجعيات والمؤشرات المعقدة الوجدانية منها والثقافية والبيئية والوظيفية وعلى مستوى النضج والتحول الفني. وإذا كانت الأساليب التي يتسم بها الناس عموماً تمتاز بتفردات كل منهم وخصوصية سلوكياتهم بل إذا كان هناك خصوصية أسلوبية أصلاً بين التوائم أنفسهم. فكيف الأمر في عالم الكتابة والفن، إذ على الرغم من التوجهات المدرسية والأكاديمية او خطابات وبيانات ذات الحركة او المدرسة الواحدة إلا ان هناك تبايناً جليا بين فناني هذه الحركة او تلك المدرسة، اذ على الرغم من مدرسية الكلاسيكية الجديدة فهناك تفاوت أسلوبي بين رسومات (دافيد) و(انكر) و(كرو)، ومع ان عصر النهضة تتسم توجهاته بالروح الدينية وترسيخ ملكوت الجمال الإلهي والتطلعات الإنسانية الجديدة وانعكاس اثراءات النهضة الفكرية والاقتصادية في المجال الفني فان لـ (مايكل انجلو) أسلوبه الذي يتسم بالنحتية السوبرماتية ذات الهالات التي تمزج بين ما هو مقدس وما هو أنساني. اذ ينتج مشاهد مشرقة قياسا بمشاهد القرون الوسطى وأسلوبه هذا يتباين مع أسلوب (دافنشي) ذلك الأسلوب الذي يتدفق بالشاعرية والغنائية التي تصل حد الانوثة والعذرية. ويتباين أسلوب (أنجلو) كذلك مع أسلوب (رافائيل). وهكذا تتفرد وحدات او مرتكزات أساسية تمنح هذا الفنان عن ذلك خصوصية الأسلوب، او فقدانه أحيانا فالكثير من الأعمال الفنية الفجة لا تمتلك مقومات أسلوبية وان امتلكت أحيانا فلا تتفرد بخصوصية وأصالة هذه المقومات.

لاشك ان للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة المنظومة العلاقاتية بين هذه العناصر تجذراتها ودلالاتها من خلال جملة من التأثيرات والمرجعيات المباشرة منها وغير المباشرة والتي تشتغل على مدركات ومنظومات حسية وتخيلية حدسية وعقلية. فالفضاءات وامتداداتها او انحساراتها او منظومة الخطوط ومدى نسقيتها او تشظياتها وكذلك على مستوى اللون ومدى عفويته او فوراته الانفعالية او دلالاته

الرمزية وقد يغدو الشكل أرضية والأرضية شكلا في حين هناك أعمال فنية تمتاز بحدة الإيقاعات وأخرى تمتاز بسكونيتها او بطاقتها الإشعاعية إيقاعيا او بمركزية ما هو سيادي فيها وما إلى ذلك من الصور والدلالات التي ترتبط بهذه العناصر، وفي حقيقة الأمر لذلك كما أسلفنا. أسباب ومسوغات منها ما هو عقائدي. روحي ومنها ما هو سيكولوجي.. ذاتي ومنها ما هو بيئي. موضوعي محيطي.فضلا عن اختلاف طرق التفكير والرؤية والنضج. فمخرجات النتاجات الفنية على سبيل المثال في بيئة الريف تمتاز بعفوية وعضوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها وتعبيراتها التلقائية المباشرة ، اذ تصطبغ العناصر وطبيعة العلاقة فيها بمسميات البيئة ذاتها لتتفرد بتكرار سمات او وحدات معينة تمنحها بعدا أسلوبيا.

ويبقى للمنحى الرؤيوي أو القصدية الرؤيوية للفنان أثرها الفعال الذي يوازي الانتقائية الأسلوبية إذ تشتغل هذه القصدية الرؤيوية مع وعي وإرادة الفنان دون انفصال عن المنحى الذاتي للفنان فتجربة (كاندنسكي) تشتغل طبقا لقصديات غائية لا تنفصل عن تجذراتها الروحية الأرثوذوكسية بتوجهات رؤيوية تشتغل مع ضروراته الداخلية وازدحامات واكتظاظات الطاقة التعبيرية الشاعرية الغنائية بتوجهاتها التجريدية عموما، وفي تجربة كهذه تتجلى الفعالية الذاتية من خلال عفويتها وتلقائيتها وتصعيدات المنظومة الحدسية التخيلية فيها، وهذه التجربة بتفرداتها الأسلوبية هي غيرها مع تجربة (موندريان) وحديته واستفزازاته الجمالية للمتلقي رؤية أسلوبية تغاير عضوية الواقع كليا لتتفرد بخطابها الهندسي العقلي المثالي المتعالي الذي يتجاوز فيه قوانين الوجود وليس الوجود ذاته. قوانين الوجود.. متوسماً القوانين الرياضية التجريدية المحضة لذلك الأصل المثالي الأفلاطوني الذي يتصل ثيوصوفياً بميتافيزيقيا تفارق حسيات العالم المرئي إلى ما وراءه..الى ما يحكم العالم من قوانين. إلى أصل.. تجد فيه كل الأشياء انطباقاتها الكلية معه.

وإذا كانت حفريات الأسلوب تتصل مع تحولات تاريخية ترتبط بموقف الإنسان مع المنظومة المحيطية كما هو الحال في السلوكيات البدائية الصرفة التي



تتصل مع ما هو آني دون تفكير مستقبلي ومع منظومة فكرية حدسية وحسية تتماهى مع قوى وحاجات شمية وذوقية وجنسية وبايلوجية. إلى مرحلة تكوين القرى الزراعية ومراحل التحضر اللاحقة التي انتعشت فيها بدائل وطرق تفكير وتقنيات وأنماط جديدة من السلوكيات تحت ما يسمى بالأساليب الجديدة والتي تمثل أنماطاً تنظيمية متجددة تمثل علاقة الإنسان مع حيثيات العالم الخارجي وتشذيباته الأسلوبية لمفردات هذه الحيثيات عبر التبويب والإدارة والتنظيم والتخطيط وإعادة التخطيط وعمليات التحليل والتركيب والتقويم وبما يمنح تلك الأساليب سمة العصر والتجديد. ولاشك ان هناك تحولات تشكل هوة او إزاحات هائلة تتفجر فيها أساليب جديدة كما هو الحال في إفرازات أساليب تشتغل مع المنظومة القيمية الجمالية التفكيكية لفنون ما بعد الحداثة. إذ أنها منظومة تشتغل مع الاستهلاكي والعابر والفضائحي والتفكيكي والتحريضي والاستفزازي الخنثي والمهمش. منظومة تتقاطع مع الماورائي التقليدي والمدرسي والعقلي والمقدس. بل هي منظومة تتوافق أسلوبيا مع مخرجات عالم اليوم الذي أمسى فيه العالم محض قرية في ظل الثورة المعلوماتية المطردة في مجتمع ما بعد الصناعة والاشتغال في مخاضات المناهج النقدية ما بعد البنيوية. منظومة تغادر المتن إلى الهامش وتتشظى إلى ما لا نهاية من المعاني.

وقد يرتبط الأسلوب بسمة تصطبغ بها توجهات العصر بأكمله كما هو الحال في الأساليب الرومانسية التي تتوحد جميعا تحت ما يطلق عليه بـ (الأسلوب الفتري) اذ ان الرومانسية تشكل عصراً بحد ذاته تشتغل فيه كل الأساليب رومانسيا على مستوى الأغنية والقصيدة واللوحة والقصة والرواية. بل يشمل ذلك صرعات الموظة والتقاليد السيسيو - رومانسية.

ولا تقتصر الأسلوبية كما تم التنويه الى ذلك على المنحى التطوري المتحضر على مستوى الإنتاج الفني، بل هي سمات تفرز نفسها من خلال ملازمتها خصوصية الأداء في نتاجات فنية ما. فأسلوبية النتاج الفني البدائي. أسلوبية تتسم بالواقعية

غير المباشرة ذات الدلالات الرمزية الى حد ما وهي نتاجات تمتاز بالسماجة والتلقائية والخشونة تتوافق مع خشونة وسماجة وقدرية الوسط الخارجي وطبيعة سلوكيات الفورات الانفعالية للبدائي ذاته وصراعاته ومخاضاته مع هذا الوسط.

كما يتصل الأسلوب بطبيعة مرجعيات محددة تمنحه خصوصيته وتفرده.فالأسلوب في الفن الإسلامي يستقي مرجعياته من ثوابت محددة تتمثل بالقران الكريم والسنة النبوية والإرث المعرفي للمفكرين المسلمين واثراءات المنجزات الحضارية قبل قيام الإسلام، اذ إن التأويل يشتغل بحدود هذه المرجعيات ليتفرد الأسلوب بجمله من السمات في فن التصوير مثلا كالتسطيح والتكرار والتجريد والوحدة في التنوع او تساوي المنظومة القيمية لوحدات العمل الفني. . وهكذا كان الفن المصري القديم يحتفظ بخصوصيته الأسلوبية اذ تتسم وحداته البصرية بالتكرار والثبات لجملة من المرجعيات الوحدانية وان لهذه الشواهد الأسلوبية أحكامها الجمالية التي تتوافق مع توجهاته هذه اذ تتسم الأحكام الجمالية هنا بسمتي الموضوعية والإطلاق ويتقوض الذاتي والنسبي لرسوخ العناصر والمعالجات ذات المرجعيات الموضوعية ولتوافر مرجعيات لا مناص من الركون إليها. .وهنا تشكل الملامح الأسلوبية أبعادا على مستوى الفكر والتلقي والذائقية والأحكام الجمالية.

قد تشكل الأسلوبية في تفحصها للمعالجات الفنية الجديدة لأسلوب يشكل إزاحة بحد ذاته. .ازاحة لقرون من فن الرسم. فهناك نتاجات تشكل عتبة تفصل بين عالمين. .عالم يقوض بفعل هيمنة الإزاحة الأسلوبية الجديدة وعالم جديد يستقي مصادر إبداعه من ذات العتبة الخلاقة على كل ما هو تغريبي من الاساليب وجديد، ولنسمي على سبيل المثال وليس الحصر خطابا فنيا يشكل ازاحة بحد ذاته وليكن لوحة (آنسات افنيون) لـ (بابلو بيكاسو) فخطاب جمالي كهذا يقلب كل معادلات فن الرسم الكلاسيكي والرومانسي والواقعي بل والانطباعي أيضا. .انه ازاحة لرؤية جديدة للأشياء يتمثل بخلق قيم استطيقية جديدة تؤسس طروحات رؤيوية



جديدة في عالم التجريد والتعبير والتكعيب ومسميات ما بعد حداثوية تشتغل مع الوجودية والعدمية والعبث واللامعقول بل مع الغريزي والوحوشي أنها فعل ازاحي أسلوبي جديد، اذ إن هذا الخطاب التكعيبي يمتلك كل مواصفاته التي تتسم بالأصالة والإزاحة والاختراق. وهو أسلوب فني لا منتمي ولا يعود الى لا منتمي اخر يتمثل بـ (بابلو بيكاسو).

إن إضافات معينة ضمن معالجات تقنية قد تشكل قفزة هائلة في فن التصوير فإضافة المطبوعات اليابانية في الرسوم التعبيرية لدى عدد من الفنانين أمثال (كوخ) و(كوكان) وما أعقبها من توظيف الأشكال الورقية والصحف لدى التكعيبيين يشكل بحد ذاته ثورة في عالم الأسلوب. والأمر لا يتوقف بحدود هذه الإضافات التي تبدو بسيطة وغير ذات أهمية بالنسبة للقارئ اذ الأمر يتجاوز ذلك الى ما ورائه من تاثيرات في فن الرسم.فهناك أمسى معطى جديد لمفهوم الفن ذاته، اذ ان فن الرسم. .محض لعب حر. . محض أساليب تقوم على المعالجات البنائية التقنية. بل مخاضات تجريبية بنائية شكلانية خالصة تقوم على أساس من اللعب الحر ليس الا..ويشكل هذا بحد ذاته فضاءات خلاقة في عالم التعبيرين والتجريديين ونتاجات ما بعد الحداثة.

إننا نعني بذلك حقاً عندما نؤكد مقولة ان الأسلوب يتمثل بالإنسان ذاته – الفنان ذاته- اذ ان نتاجات (بابلو بيكاسو) رغم التحولات والتقاطعات الكبيرة فيها لا تمثل الا (بيكاسو) باستبطاناته ومشاكساته وتمظهراته وتجلياته.وان هذه التحولات بين مراحله الفنية من كلاسيكية وانطباعية ووردية وزرقاء وبطولية. .غير منفصلة عن تأثيرات جمة أخرى ولكنها لا تؤكد الا حقيقة واحدة تتمثل بترسيخ مفهوم الاسلوب الفردي.

ان الاسلوبية تعنى بدراسة الوحدات او السمات التي تتكرر بشكل مباشر وغير مباشر والتي تمنح صفة الأسلوب للمعطى الجمالي ودراسة الكيفيات التعبيرية

واقتراناتها الوجدانية والتقنية والبيئية والثقافية... من خلال دراسة اليات التلقي لهذا الأثر الفني دون غيره وانعكاساته وتأثيراته والمصادر ذات العلاقة بهذا الاسلوب.

ويعد الأسلوب طريقة نعبر بها عن رؤيتنا للعالم وللضرورات الداخلية للذات الفنية والانسانية وقد يصطبغ الاسلوب بحفريات وتوجهات ومعالجات ومسارات إخراجية متعددة منها ماهو رمزي او تعبيري او تجريدي وما الى ذلك من المسميات التي تمنح الخطاب صبغة اسلوبية من خلال تظافر تفاعل الافكار والرؤى والمشاعر والمعالجات الأدائية والتقنية لتشكل توجهات عامة لهذا الاسلوب دون غيره من الأساليب الأخرى.

ان هناك اساليب فنية تمتاز باثراءاتها المعقدة لنتاجات لا تمنح نفسها مرة واحدة. نتاجات نجد فيها جديد كل مرة نخوض آليات التلقي فيها ، وقد نكتشف ذلك عبر إساءة القراءة تارة وعبر الانفتاحات الجشطالتية لتناص من المعاني التي تتشظى ابدا. وكسر افق توقع المتلقي. ولناخذ اسلوبية (فاسيلي كاندنسكي) الذي لايجرد خطاباته الجمالية تجريدا خالصا أنما يمنحها تجريد يتلاقح بالعضوية ذات الارتجافات الغنائية الحساسة أنها خطابات تستفز الروح جماليا لتفجر فيها سيلا من الفرح الغامر والبكاء المر معاً..ولو تم فحص مرجعياتها لتظافرت حزمة من التأثيرات التي تتماهى بما لا يجعلها تعد تأثيرات محددة بالمرة. فتارة تطفو على السطح جلية وغير جلية تأثيرات تعبيرية (كوكان). وعدم تحديد ملامح التاثير هنا تحديدا لان (كاندنسكي) يستلهم منها البوح الاستبطاني لهذه التعبيرية الموشاة بالرمزية لدى (كوكان) وتاثيرات اخرى تقوم على اللعب الحر والتلقائية المباشرة لدى (بابلو بيكاسو) هذا الفنان الاخطبوطي في تنافذاته وتاثيراته فضلا عن تأثيرات الفورات الانفعالية الوحوشية لدى(هنري ماتيس)وعجائنه اللونية ذات التسطيحات التجريدية. .انها نتاجات فنية عصية ان تمنح كيفياتها للمتلقي وهكذا الحال إزاء نتاجات فنان عربي يمتلك تاسيساته الأسلوبية التي تتشظى إلى حد نفقد تشخيص ملامح اي من التأثيرات في نتاجاته ذات المرجعيات العديدة. منها رافدينية وإسلامية



وبغدادية تـأثيرات، (مايكـل انجلـو) و(هنـري مـور) و(بـابلو بيكاسـو) و(مـيرو) و(كلي) وتأثيرات أخرى. ويبقى الأمر معلقا اذ لا حكم جمالي يمنح تلك المرجعيات تاثيراتها بشـكل حاسـم. .اذ تتسـيد اسـلوبية (جـواد سـليم) تحديـدا تلـك الأسـلوبية باشكالياتها ومخاضاتها التي أفضت به الى ان يعالج في إحدى المصحات العقلية في المجتمع الغربي فقد تم اتهامه بان نتاجه الفني رائعته – نصب الحرية – مزيج من التاثيرات والتلاقحات لأساليب متعددة منها ما هو واقعي.ورمزي.وتاريخي ولكن النقد الفني انصف (جواد سليم). اذ ان – نصب الحرية – (جواد سليم) كله.يتماهى فيه العراق كلـه. . وتبقـى الأسـاليب عمليـة تلاقـح في الـرؤى والتقنيـات والأفكـار والبنى.

إنها إشكاليات حقيقية تضعنا عند مفترق طرق فالاسلوبية تتفحص أساليب منها ما هو فردي يخترق التعاقبات الفترية ومنها ماهو فردي يشـكل احد السمات الملازمة للأسلوب الفتري بل هنـاك دراسـة لتحولات الأسلوب الواحد نفسه وتبـاين ضمن أساليب تتوحد ضمن الأسلوب الفتري. بل هنـاك إشـكالية في المعايير الـتي نحتكم مـن خلالهـا إلى أي مـن المرجعيـات تشـكل أصـل بنائيـة الأسـلوب ودلالاتـه التعبيرية والرمزية والتي قد تكون منفردة أو مجتمعة. وإذا كان الأسلوب ذات الفنان نفسـه فمـا هـي مديات اقترانـه بتـأثيرات ومرجعيـات أخـرى تاريخيـة وبيئيـة ووظيفيـة وثقافية.

البوب أرت. . وقائع وانطباعات

إذا كانت فنون ما بعد الحداثة أكثر توافقاً مع التوجهات العامة للفلسفة الذرائعية لدى (جون ديوي) فهي تشكل غطاءا مفاهيمياً بشكل مباشر وغير مباشر بمثل هـذه الفنـون. .إذ أعلـن (جـون ديـوي) ضـمن خطابـة الفلسـفي هـذا، ان لا هـوة، تفصل بين الفيلسوف والإنسان العادي في آليات التجربة الجمالية ممثلة بعملية التذوق الفـني...إذ لا توصـيفات منمقـة لطبقـات اجتماعيـة مترهلـة كمـا كـان يحـدث في توصيفات فن الصالونات، والفن إنما ينسج آليات تطبيقاته في الحياة بعيداً عن سلبية

موقف الفن من الحياة كما في فلسفة (شوبنهور) و(برجسون) و(كروتشه) ولا ثنائيات تفصل بين المسميات. .إنما هناك وحدة تجمع بين النسبي والمطلق. بين الذاتي والموضوعي. . وان نمنح للجسد اثراءاته ومدياته كما نمنح للنفس مدياتها. . وما عاد الفنان يعتزل في صومعة يتأمل من خلالها فحسب بعيداً عن مخاضات الحسية الفعل والتجريب. . إذ أمست اشتغالاته بعيدة عن الماورئيات. . وعن مواصفات المقدس والجليل. . بل بحدود الحسي والعابر الذي يسد الحاجات الإنسانية. . وان نحدث في البيئة ما نحدث. . اذ ان توازننا النفسي انما يتوقف على مقدار تكيفنا مع هذا الوسط البيئي.

لقد أمسى الفن واعني بذلك فن ما بعد الحداثة، خاصة لدى فناني الـ(Pop Art) - فن الحياة – اذ ان على الفن ان يكون في متناول الجميع، وكذلك هي الفلسفة ان لا تكون مثالية ما ورائية متطرفة لا تبحث بحدود الانطولوجي الإنساني، وان يتفاعل الفن مع مخرجات وطروحات وإفرازات مجتمع ما بعد الصناعة موضوعة وخامة ومادة وتقنية وتعبيراً. . لذا استنفذ الفنان الشعبي ما يجمع من تراكمات الخردة في فن يسمى فن التجميع. . وفي خليط من المواد. . في ورش عمل لا تختلف كثيراً عن ورش الإحياء الصناعية. . وهنا تكمن الانقلابية الكبيرة في آليات التلقي ضمن هذه الإزاحات الهائلة من التحولات في عالم الفن.

وليس من شك ان استعراض الجاهز في النتاجات الفنية ضمن توجهات فن – البوب أرت – لا ينفصل بشكل أو بأخر عن معطيات حركات أخرى مثل الدادائية التي كانت رد فعل على الفن ذاته اذ تم نسف المعايير والقيم الاستطيقية والذوقية السائدة ضمن الأنساق السوسيو – استطيقية او ضمن مسارات وحقول الحركات والاتجاهات النقدية والتنظيرية المعاصرة، إذ كانت الدادائية رد فعل على المحافظة والتدجينات الباردة لدى الطبقات الارستقراطية.

ومع إن الخطاب الثقافي والجمالي ما بعد الحداثوي يتلاقح فيه كل من الثقافات الرفيعة والشعبية إلا ان توجهات – البوب أرت – تعد انتصاراً للثقافة



الشعبية. . أنها عصب الشارع الأمريكي. . بضجيجه وازدحاماته وإعلاناته وإيقاعاته الموسيقية وأغانيه.. واذا كانت الجاهزية. . احد مسميات مخرجات فن – البوب ارت – فالصناعة لا تقدم لنا إلا الجاهز من الأشياء واذا كانت الصناعة تعد البداية الحقيقية الخلاقة للفن وفق توجه حركة الباوهاوس فهي تشكل احد المرتكزات الأساسية في نتاجات – البوب ارت - وليس خافياً ان (مارسيل دوشامب) هذا الفنان العبثي قد عرض إحدى نتاجاته من الفن الجاهز الذي يغاير كل مسميات الفن ويكسر أفق توقع المتلقي بعمله الذي يمثل (مبولة) وقد ذيل توقيعه عليه. . وبذلك فليس من الغرابة ان يطلق على حركة البوب ارت بـ (الدادائية الجديدة).

إن فناني البوب أرت يعمدون الى تقويض الحاجز بين الرسم وبين النحت اذ تأخذ النتاجات الفنية لدى البعض منهم تكوينات ثلاثية الإبعاد ، وإنهم من خلال نتاجاتهم للفن الجاهز انما يقدمون بيئات جمالية جديدة لا تنفصل عن حراك ومخاضات الثقافة الشعبية الامريكية معتمدين رسومات وإشكال حفظ الأغذية الجاهزة والملاعق والأرائك والساعات وقناني المشروبات الغازية وأجهزة وأثاث المنزل وصور المشاهير من الفنانين أمثال (مارلين مونرو) و(الفس برسلي) وغيرهم.

ان فناني البوب ارت يمنحوننا فنا يستلهم مقوماته من مفردات وحيثيات الحياة. . لكنها فنون لا تسقط بالنمطي والتقليدي. . أنها فنون ذات اشتغالات واقعية جديدة تتلاقح مع كل ما هو تغريبي واستفزازي. . تشتيت ذهن المتلقي، او إعادة قراءته للعمل الفني. . كسر أفق التوقع لدى المتلقي. . أحداث إساءة قراءة. . تشظي لا نهائي من توليدية المعاني. . أنهم يقدمون لنا. . ما يقدمه خطاب (ميشيل فوكو) التذييلات التي تتخفى وراء الواقع. . وإعلان للمسكوت عنه. . إعادة قراءة لهذا الذي يسمى مهمشاً ، لحفريات وطروحات وركامات حول الجنون والسلطة والخنثية والجنس والمنزوي لمجتمع ما بعد حداثوي له إفرازاته ومعضلاته واشكالياته لفنون تشتغل في صخب دراما هذا اليومي وازحامات العابر فيه، ويمكننا تلمس كم هائل من الإعمال الفنية التي تتمثل فيها ملامح الجنسية. . الخنثية. . الذكورية. .كما في

عمل (ريتشارد هاملتون) (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة. . مستهواة هكذا؟) او في إعمال (ألن جونز) من خلال تعاقبية رسوماته التي تشتغل على المنحى الخنثي او في إعمال (ايف كلاين) التي نفذت على نفس توجهات رسامي الفعل من خلال سكب ألوان زرقاء على فتيات عاريات يلقين بأجسادهن على قماشات الرسم لينزلق اثر اللون على تلك القماشات وسط أجواء من الموسيقى وحلقات الجمهور.

ان للصور الفوتوغرافية وفن التلصيق فاعلية حساسة في نتاجات فن البوب. . وان لذلك مرجعياته في فنون الحداثة ممثلة بنتاجات الداداثيين والتكعيبيين الذين مارسوا فعالية فن الكولاج في معالجاتهم التقنية.

لقد أفاد (ريتشارد هاملتون) بشكل مباشر او غير مباشر من الفنان الانطباعي رغما عنه (ادوارد مانيه) من لوحته المسماة (غداء على العشب) اذ تشكل هذه اللوحة استفزازاً للمتلقي من خلال امرأة عارية تنظر دون مبالاة نحو المتلقي، وان الصورة التلصيقية لدى (هاملتون) والمسماة (ما لذي يجعل بيوت اليوم مختلفة.. مستهواة هكذا ؟) تضعنا إمام امرأة راقصة بنهدين محاطين بنسيج معدني لماع ورجل عار يمسك بيده مصاصة قد دون وسطها مختصر مفردة – شعبي – POP- وتظهر هذه الصورة الإشكال في جو منزلي يزدحم بالماديات والحسيات في مناخ راقص يدلل على الثقافة المعاصرة وقد تعددت فيها ملامح الحسية واللذة الجنسية والجاهزية والعابر من الموسيقى والحيادية تجاه الاخر واللامبالاة.

يبدو أن رسومات (ديفيد هوكني) ليست ببعيدة عن السمات العامة لرسومات (جان دبوفيه) الذي تبوب مرحلته ضمن الحركة (التعبيرية التجريدية) إذ يشتغل كل منهما في عالم من المسوخات والدهشة ومشاكسات الطفولة وتأكيد مساحة المحمولات السايكولوجية والرسوم التحريضية التي تثير السخرية والتهكم بمسحتها التعبيرية التي تصل أحيانا الى حد أشكال الرسومات الكارتونية بما يمنح كل منهما مغايرة كلية في تاريخ فن الرسم عموماً اذ تفرز هذه الإسقاطات والمعالجات فردانية ذات أسلوبية واضحة الملامح.



الحركة التكعيبية جدل كيفيات المعالجات الشكلية

اذ كانت الحركات الفنية التي سبقت ظهور الحركة التكعيبية تتصل بوشائج وعلاقات لا تنفصل عن المنحى المحاكاتي والفن الصوري بدلالاته التعبيرية والانطباعية والرمزية فهي أنما تتصل بذائقية ذات مرجعيات اجتماعية وموضوعية. . فان الحركة التكعيبية مغايرة كلية للواقع. . كما ارى هي نسف لكل أبجديات المحاكاتية الى حد ما. . وذلك برايي لم يأت اعتباطاً او طبقا ومسلمات الصدفة. .. فهناك إزاحات على مستوى التقدم العلمي والتقني لها اشتغالاتها الهائلة في تأثيراتها المباشرة على توجهات فناني الحركة التكعيبية. .. اليس عملية توظيف قصاصات ورقية لفن التلصيق (الكولاج) يعد نقلة نوعية على مستوى تطور المنجز التشكيلي ممثلا بالرسم الاوربي الحديث. . اذ امسى هناك تأكيد ان الفن شي والواقع شي أخر وان كان الفن لا ينفصل كلية عن الواقع بشكل او بأخر. . فهو تعبير عن هذا الواقع او تسامى عليه او ترميز له، وعلى الرغم من ان هناك مسميات لعناوين لوحات الحركة التكعيبية إلا إنها كليشيهات من العناوين ليس إلا ازاء ثورة في عالم الشكل ذي الصبغة التكعيبية الجديدة، فالسطح التصويري امسى يكشف عن منظومة شكلانية وعلاقات لوسائل تنظيمية بدا فيها اللون يفقد اثراءاته الانطباعية والتزيينية ليتقشف تجريدياً مانحاً الشكل فاعليته الاثرائية في منح الخطاب التكعيبي أسرار جماليته الجديدة.

لقد وجد التكعيبيون ضالتهم الاولى من خلال رسومات (سيزان) التي تكشف عن أشكال هندسية في ثنايا معالجاته الفنية وهي أشكال ذات أصل أفلاطوني من خلال المثالية العقلية المتعالية التي تتسم بروح القانون والثبات والاطلاق اذ ان مقولة (افلاطون) تنص على عدم دخول أكاديميته الفلسفية الا من ألم بعلم الهندسة. . هذا العلم الذي يتصاعد بتناغم عال مع توجهاته المثالية، وليس خافياً لهاث التكعيبيين وراء الشكل وتشظياته. . خالقين بذلك منظومة قيمية استطيقية تشتغل مع ما يراه (كانت) من ان الجمال الخالص أنما يكمن في الشكل الخالص. . أليس

الفن بحثاً في عالم الشكل. . وجملة من التحولات والازاحات إزاء هذا الشكل. .؟ اليس الفن خلقاً لأشكال تعد رموزاً معبرة عن الوجدان البشري. . كما ترى ذلك (لانجر). .؟ ثم اليس الفن محاكاة مستتيرة لعالم الموجودات عالم المعقول ذلك العالم الأزلي بفعل آلية حدسية طبقاً و(أفلاطون) ؟ بل ان الفن برأيي جدلية إشكالية تقوم على تنافذات وتجاذبات بين الشكل والمضمون واليات التلقي.

وارى ان ليس مهماً ما يقدم على السطح التصويري من تشكيلات بصرية تكعيبية بقدر إثراء ما يقدم اذ يتوقف الامر بشكل كبير على مدى اثراءات الفنان نفسه. . خبرة. . عاطفة. . فكراً. . مرجعية. . تقنية. . رؤية واسلوباً. . فما يقدمه (فرنان ليجيه) هذا الفنان التكعيبي يمنحه أسلوبية خاصة به ورغم توجهاته التكعيبية هذه. . ألا انه يقدم أشكألا اقرب منها الى النمطية والالية. . بل هي أشكال لدمى لا تمتلك اثراءات ألاشكال التكعيبية لدى (بابلو بيكاسو) والذي يعرف بمشاكساته ألازاحية على مستوى المنجز التشكيلي الحديث فهو عاطفة متوجة بالتعبير الصادق والحاذق معاً وفكر يمتاز بالتحولية ومرجعيات ممتلئة بالينابيع الخلاقة أصلا، منها ما يرجع الى النحت الايبيري والنحت الافريقي وفن الأقنعة. . اذ ان أعماله لا تصيبنا إلا بالدهشة والدهشة فقط التي تقترن بالكيفيات الاستطيقية شأنها شأن الأسطورة اذ تقدم نفسها مرة واحدة. . تملي علينا آيات من السحر والأعجاز اللذين يقرنان بالدهشة ابداً. . وألا ماذا نقول أمام أعجاز تكعيبي ممثلاً بـ (آنسات آفنيون) هذا الخرق الازاحي شكلاً وفضاءاً وتعبيراً وأسلوبا وذائقية. . فهي أعمال تولد عادة كما تولد الآلهة في الأساطير التي تهزنا اذ نقف في هيبتها عاجزين عن الوصف. . وليس مغالاة اذا منحنا (بابلو بيكاسو) سمة ألأسطورية فهو فنان القرن الحادي والعشرين وبذا فهو يشكل إزاحة في خطابات فن ما بعد الحداثة. . اذ يقدم لنا عملاً مثل (آنسات آفنيون) ليخرق قروناً من أبجديات فن التصوير.

ان الخطاب البصري التكعيبي شأنه شأن الفلسفة في تحولاتها بل وفي ازاحاتها هي الاخرى عندما تعلن موت التاريخ وموت الآلهة وموت الفن وموت الانسان.

. فالآليات التي يشتغل عليها هذا الخطاب يعد مغايرة كاملة للواقع الى حد ما.. مغايرة لعمليات الإدراك الحسي وقوانينه الفيزيائية في حيثيات الوسط الخارجي. . انها خطابات تدغدغ مستفزة منطقة العقل. . فهي أشكال تغادر حسية العالم الخارجي الى ما فوقه. . اذ كان على التكعيبيين ان يقدموا أشكالهم . أشكالهم فحسب. . في رؤية جديدة للواقع وفي مغايرة كلية له، طبقاً وقوانين لا تشتغل ألا ومنظومة تخيلية. . عقلية. . انها أشكال تعيدنا الى مقولات (كانت) الذي يرى ان الرائع لا يوجد إلا في دائرة مخاضات العبقرية الممتلئة والمشحونة بالالهام. . أنها اشكال اقرب منها الى آليات الخلق الحقيقي. . وليس آلية الحذلقة والصناعة فحسب، اذ ان عملية الجمع بين هذين النقيضين – التخيلي والعقلي – في شكل تجريدي منزه وخالص. . تعد نوعاً من أنواع ألأعجاز أنها أشياء فوق الوصف. . أليس الوصف مغايرة كلية للتجريد. .؟ فلا يلتقي هذا الذي يشتغل بحدود المدركات الحسية مع ذاك الذي يتجاوز آليات هذا ألإدراك الحسي. . أي بمعنى أخر لا يلتقي هذا المتناهي مع ذلك اللامتناهي الذي يتماهى في فضاءات من الحدسية العقلية اذ يقول بابلو بيكاسو (كل ما عندي لا أقوله. . اذ قلته بالأسلوب الذي شعرت بما يجب ان يقال به) (1) وهذا هو ألأسلوب الكيفي. . ألأسلوب النوعي الذي يتفرد بالكيفيات السرية. . ألأسلوب الذي يغاير كل مسميات التقليد وعلى مستوى منجزات المعطى البصري ممثلاً بفن الرسم ليمنح خطابه بامتلاءات من المغايرة انها أشكال تتماهى بين عالم الحس الى ما فوقه من العقلي والتخيلي.

وهكذا تحتفي ألأشكال التكعيبية بذاتها. . انها أشكال تحاكي ما هو جوهري فينا. . أشكال تنهض عبر آليات من عالم الرياضيات هذا العالم العقلي. . اذ هكذا هي أشكال أفلاطون. . أشكال خالصة. . لا ملاذ لها. . ألا ملاذات عالم المعقول، اذ تفارق تراكمات التفاصيل الصغيرة وألاشكال الحسية. . في لا أوطان محددة من التجريد. . وهكذا كان فن الرسم. . رمز وتجريد في بداية الخلق وفي

(1) فراي ،ادوارد :التكعيبية ، ترجمة: هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ،1990. ،ص29 .



قمة الهرم من تاريخ تطور فن الرسم حتى مشارف عتبات التعبيرية التجريدية وليس من خلال تأثيرات (سيزان) فحسب من خلال معالجاته الشكلانية وتقنياته التحليلية في بناءاته التشكيلية التي بدأت تأخذ منحى تكعيبيا كما في (جبل سانت فكتوار) على سبيل المثال وليس الحصر.

ان التكعيبيين يعمدون الى تفتيت أشكالهم الفنية تفكيكياً مع تداخل هذه الاشكال وفق نظرة تحليلية عقلية بكسر المنظور التقليدي واعتماد الرؤية الاحاطية في أشكالهم المرسومة اذ نراها من الامام ومن الجانب ومن الاعلى مرة واحدة في آن واحد. . مع تماهي الأشكال مع فضاء السطح التصويري. . مع الخوف والحذر احياناً من مغادرة الرؤية الواقعية الكلية للأشياء الخارجية. . اذ ان للذائقية والاحكام الجمالية ثمنها الباهض أيضا. . والتي تشكل محددات في رؤية وتقنية وأسلوبية الفنان بشكل او بأخر. . وان – البطولية الشكلانية – تتسيد المنجز التشكيلي لدى التكعيبيين اذ يتفوق الشكل ويفرض جلالاته العقلية المثالية على حساب اللون وانطباعاته الوجدانية الحسية المباشرة، فقد زهدوا باللون وآثروا الشكل في مخاضات التكعيبية التحليلية. . هذا الشكل الذي يعبر عن نظام من الانساق العقلية ولا يعبر عن افراطات حسية واقعية العالم الخارجي. . أنهم يؤسسون بحدود المنظومة الشكلانية في صومعة صوفية مقدسة بجلالات الشكل فحسب طبقاً لكوجيتو ينص. . (أنا أتشكل حدسياً. . عقليا. . في تكوينات هندسية تكعيبية. . أذن أنا موجود) وفق سياحة فضائية من اللعب الحر منظوماتياً بحدود العناصر الفنية خطآ. . شكلا. . فضاء والعلاقات التشكيلية السائدة برؤى تشكيلية ذات انساق شكلانية عقلانية ضمن تجاورات من التدرجات اللونية. . تضادات شكلية. . انساق حركية توظف بين ثناياها أشكالاً حرفية وأرقاماً وكتابات ولصاقات من الصحف ونشارة الخشب والرمل وأنسجة من الاقمشة طبقاً لتقنيات تكرس لنفسها استطيقا جديدة في السطح التصويري لحياة جامدة. . فارقت حسية شهوة الحاجات البايولوجية لمتلقيها. . لتقدم لهم. . لذات عقلية في نسغ صاعد



نحو مثال أعلى ضمن فضاء الرؤى والصور الذهنية لأشكال آدمية بدأت تتشيأ في منظومة من العلاقات الشكلانية الصرفة وليس من عصب دم ولحم ونفس كما في موسيقيي (بابلو بيكاسو). . خطابات تمهد لتجريد خالص. لا عالم له. . إلا وفضاءات سطح تصويري ينضح بالمثالية اذ تتصاعد منه نسغية عقلية ذهنية صاعدة. . انها النسغية المتعالية ولاشك ان رؤى هذا المعالجات تشكل تأثيرات مهمة في خطاب فن ما بعد الحداثة خاصة في مجال الفن ألمفاهيمي او الذهنوي كما في عمل (كوزوث) (كرسي واحد وثلاثة كراسي - 1965م).

ولا يخفى تأثيرات التكعيبيين على فناني (الفن الكرافيتي) وعملية توظيف الحرف والكتابات ألاستفزازية وتوجهات التجريدية والتعبيرية التجريدية وتوظيفات الجاهز في فن البوب آرت. . اذ يوغل الفن التكعيبي في حفريات حركات فن ما بعد الحداثة وإذا كانت مرحلة التكعيبية التحليلية قد أوغلت في تفتيت ألاشكال وألاجهاز على اثراءات اللون. . والتخلي عنه الى حد ما. . في حين كانت التكعيبية التركيبية قد تنافذت الى حد ما في علاقات حميمة مع العالم الخارجي واستلهمت اللون في اشتغالاتها في منجزاتها التشكيلية بعد ان زهدت فيه. . اذ هكذا كان الخطاب البصري التكعيبي لدى فنان مثل (غريس) وهو يخالف رؤى تكعيبية (فرنان ليجيه) الذي يمنح أشكاله أبعادا اسطوانية وبيضوية وكروية ذات ملامس معدنية صقيلة اقرب منها والى دمى آلية او أشكال الربيوتات او ألانسان ألإلي او في أعمال (ديلوني) التي تحتفي بالحركة واللون معاً في صيرورة حركية دائرية تمنح الصورة حيوية غنائية رغم توجهاته التجريدية.

الدادائية. . عتبة على فن ما بعد الحداثة

إذا كانت الحداثة تشتغل مع العقل وتتوسم مستقبل زاهر لبني البشر.فان الدادائية(*) التي تشكل مرحلة من مراحل الحداثة تعد رد فعل على الحداثة والعقل والإيمان بالمستقبل أنها رد فعل تجاه رجالات السياسة والحرب وجميع مسميات المحافظة التي قادت العالم الى حرب عالمية أولى طاحنة بل واركنت العالم على شفا حروب وأزمات سياسية واقتصادية جديدة أخرى أنها حركة تواجه منطق العالم بالعبث بل وتواجه تقنيات الكذب والأحلام المخادعة بصدق من العفوية والتلقا ئية وايمان مطلق بالصدفة. .ولا يتم ذلك إلا من خلال الحرية..الحرية فقط..اذ من خلالها نبوح بكل مسميات الذي لا يعلن عنه عادة في. سيل من المباح وفي مجانية من السلوكيات التي تتسم بالغرائبية والعبث في توجهات الحركة نفسها اذ ان مرجع تسمية الدادائية ذاتها يشتغل مع عالم الطفولة واللعب الحر واللادري. بل ان الحركة ذات توجهات تقويضية عابثة. .اذ هكذا الفن لا منطق له إلا منطقه هو الذي يفترش احياناً مساحات وفضاءات من الغريزي والخنثي وعالم الأحلام

(*) نشأت حركة الدادائية خلال الحرب العالمية الاولى وتحديداً في العام 1916 في مدينة (زيورخ) في سويسرا من قبل عدد من الشباب من بينهم (كريستيان تزارا) الذي تزعم هذه الحركة وآخرين مثل (فرانسيس بيكابيا وهانز ارب وريتشارد هولسنبيك ومارسيل دوشامب وراؤول هوسمان) والدادائية مفردة تعني حصان خشبي هزاز للعب عليه من قبل الاطفال ، اذ تم ذلك بفعل (الصدفة) التي تعد احد مبتكرات هذه الحركة بعد البحث عن اصطلاح اسم لحركتهم هذه من خلال البحث عن مفردة معينة في قاموس من قبل كريستيان تزارا اذ وقع الاختيار على مفردة دادا ء ولعل هذه المفردة أكثر توافق مع توجهات هذه الحركة نفسها فالمفردة تشتغل مع عالم الطفل ومسميات اللعب الحر.



والكوابيس وإمراض البارانويا فالإبداع عتبة من عتبات المغايرة وتشريح في خارطة تسجيلية العالم الى ما ورائه. .

ان حركة دادا لا غبار على توجهاتها العبثية فهي بذرة من بذور عماء العالم وحروبه وأزماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية وهي تمثل صرخة احتجاج على معطيات العالم الجديد الذي يقترن بمسميات مفاهيم الحداثة. وهكذا كانت إحدى أهم شروط قيام فن ما بعد الحداثة الركون الى فضاء من الحرية والاحتجاج على النظم السلطوية والجبرية في العالم. .اذ هكذا كانت توجهات فناني حركة فلوكسس والفن الكرافيتي وفن الجسد والفن الشعبي الذي أطلقت عليه أصلاً تسمية (الدادائية الجديدة) وحركات أخرى ما بعد حداثوية.

ان حركة دادا تقف في الضد من جميع القياسات الجمالية المألوفة. بل هي تقف بالضد من جميع مسميات الجمال. .ضد الفن والأدب اذ عملت على تأكيد حيادية العاطفة الإنسانية بل تأكيد تجريدية إنسانية الفنان في العمل الفني والدادائيون إنما يؤكدون على آلية الكتابة اذ من خلال المنهج التلقائي لهذه الإلية تستكشف قوى اللاشعور فالفن قبل كل شي واسطة تتجلى عبرها استبطانات الوجود ودوافعه النفسية.وقد تم توظيف ذلك ضمن توجهات الحركة السريالية في مجال الفن والأدب معا.

لقد كان الدادائيون في مناسبات عديدة يقرؤون قصائدهم تبعا لطقوس معينة مثل قراءتهم لهذه القصائد في آن واحد وبصوت مرتفع عادة فليس مهما لديهم عملية توصيل هذه القصائد الى الآخر وإنما المهم لديهم الفعل نفسه. وهنا ننوه إلى ان فناني ما بعد الحداثة في الكثير من تجاربهم الفنية لم يولوا اهتماماً للعمل الفني ذاته وإنما منحوا أهمية إلى التجربة الفنية ذاتها بالحدث والفعل الذي يمسي الفنان جزءً منه او حيثية من حيثياته اذ هكذا كان يرسم (جاكسون بولوك) بوصفه نقطة دالة فاعلة تتحرك في ثنايا عمله الفني عبر أدائه الجمالي في معالجاته التقنية عند شروعه بطقوس فن الرسم اذ ينغمس في التجريب.

ان الفنان الدادائي لم يهتم بالتخطيطات المسبقة عند تنفيذ أعماله متوسما العفوية والتلقائية في نتاجه الفني، وقد سلك الفنان ما بعد الحداثوي مسلكاً كهذا اذ كان مفرطا في منهجه الحدسي طبقا لمنظومة تخيلية تعول كثيراً على ما هو تلقائي وعفوي فنتاجاتهم هي الأخرى ضد الأنساق المنطقية الى حد كبير في معالجاتهم الفنية بل أقصوا بعيدا عنهم جميع القياسات الجمالية ومسميات ما هو عقلاني واخلاقي.

تعد الدادائية حركة ذات مشروعية تاريخية في منطلقاتها الفكرية والفنية فهي كما أسلفنا تعد رد فعل على أوضاع اجتماعية وسياسية بل احتجاج وإزاحة لذائقيات جمالية محنطة فالدادائيون يحملون بشيء من المباهاة معول (نيتشه) ذاته وشكه من الحداثة وطروحاتها العقلانية بل هم اقرب منهم الى توجهات أصحاب فلسفة التشكيك أمثال ديكارت ونيتشه وماركس وفرويد اذ تحولت معهم المنظومة القيمية من ما هو مقدس إلى ما هو دنس وما هو مطلق إلى ما هو نسبي، وان هناك قوى ذات محمولات لا شعورية تقف وراء سلوكياتنا جميعها. بل ان الدادائيين قد مهدوا للشاذ والمخنث والمختل عقليا وتحطيم المركز والتهميش وان لهذه مقارباتها واشتغالاتها مع طروحات (جاك دريدا) في إستراتيجيات التفكيك وتنظيرات ميشيل فوكو وان لهذا انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة مع اقتران ذلك بالسوداوية والتشاؤمية والخنثية التي تقوم على تلاقح خليط من الخامات والمواد المختلفة وأئتلاف للأشياء غير المألوفة في تكو ينات من التغريب لنتاجات فنية تشتغل مع العابر من الاشياء.

إن ميل الدادائيين نحو الجاهز من الأشياء ونحو المهمش والمبتذل. كما في إعمال (مارسيل دوشامب) ومنها عمل (حاملة القناني) و(النافورة المبولة) بتقديمه مبولة وتذييل توقيعه باسم مستعار عليها وهذا يذكرنا بعمل الفنان ما بعد الحداثوي (بيرو مانزوني) من خلال تذييل توقيعه على عمله الفني الذي يمثل علبة مهداة لا تحمل الا براز الفنان ذاته.. وبذا كان تهجم الدادائيون على النتاجات الفنية التي



تتسم بالهالة والقدسية والمحافظة، اذ واجهوا أصنام العالم المقدسة بالتهكم والسخرية وفق نظرة عدمية عبثية فقد خطوا شاربين على بورتريت جيوكندا (دافنشي) ضجوا هذا الجمال الذي يتسم بالسحر والسكون بعبث دادائي يسخر من الأشياء.

هكذا هم الدادائيون أكثر ميلاً للفوضى والعبث. .لقد استخدموا الأشياء الفائضة والمستهلكة في نتاجاتهم الفنية مؤكدين عنصر التذييل او التهميش بدلا من المتن مقوضين مركز الأشياء أبدا. فليس هناك من منطق ما يحكم حركة دادا. ..أنها فوضوية تواجه فوضى العالم بسلام الفوضى ذاته وهكذا كان فنانو ما بعد الحداثة اقرب منهم الى الفوضى والتحريض واللانسقية والتهميش ليؤسسوا جماليات فوضوية لا تعرف معنى التبويب او المبادئ او الثوابت فكل من دادا وما بعد الحداثة يرتج فوق فضاءات من الإزاحات.

ان دعوة الدادائيين الى ان كل إنسان يعد فنانا يعيدنا الى طروحات (جون ديوي) في فلسفته الذرائعية التي لم تفرق كثيراً بين الفنان والإنسان العادي وبين التجربة الاستطيقية وأي من التجارب العلمية والوظيفية الأخرى اذ ان كلا من الدادائية وما بعد الحداثة لم يتم اعلان أي منهما مواصفات استطيقية محددة بل غالبا ما كانت المسوخات والمشاهدة الاستفزازية والمغايرة للمألوف تشكل موضوعات استطيقية بحد ذاتها وان العبث والسخرية والتهكم والمصادفة والدهشة والفوضوية والحرية تأخذ مدياتها الى حد لا يوصف لدى كل من الدادائيين وفناني ما بعد الحداثة.

لقد أنتج الدادائيون قصائد بغير شاعر. . وصعد فنانو ما بعد الحداثة من آليات التلقي وراهنوا كثيرا على المتلقي دون المنتج وراهن الاثنان على التجريب وعلى فن الفكرة والصور الذهنية.

تذييلات حول موت الفن

إنّ لتحولات الفكر الفلسفي تأثيراتها الحاسمة في تغيير الكثير من المفاهيم والبُنى والقيم بتوصيفاتها الاجتماعية والثقافية والجمالية. ... وليس هناك أدنى شك ما للتطور الصناعي والتكنولوجي من تأثيرات في تلك المفاهيم والبُنى عبر المنظومة العلاقاتية للإنسان بالآخر والإله والقيم والإفرازات والسلوكيات الجديدة. .... فضلاً عن سيادة النظرة التشاؤمية للإنسان وخوفه من المستقبل ومسميات الإرهاب والأمراض والحروب الذرية والكيميائية والجرثومية والنووية. . فقد حصلت هناك تحولات ساحقة. . بل هي في حقيقة الأمر. . إزاحات كبيرة في المنظومة القيمية للإنسان، وتغير في المسار الخطي المنحني من الطبقات المثالية العلوية إلى الطبقات الواقعية وحفريات الداخل ولعنات البوح الذاتي. . وكيفيات الرؤية الجمالية بحدود البصر وبوسائل اليومي ومادة الجسد وكسر مركزية الثابت وتحول الروح والمطلق إلى إرهاصات الذاتي والداخلي. . ويمكننا أن نؤشر حجم هذا التحول إذا ما نظرنا إلى طبيعة ماهية الفن وغائيته خلال القرون الوسطى في أوربا وكذلك الحال خلال عصر النهضة إذ يأخذ الفن محمولات الإلهي. . والجليل. . والقيم المثالية. . والشعور بالأبدي. . والخالد. . والإحساس بالمركزي. . والسيادي. . والبعث. . وتعد الكلاسيكية الجديدة امتداداً عضوياً لذات الارتسامات السابقة. . وان أخذت منحىً فاضلاً. . بطولياً. . ميثولوجياً. . وكذلك الحال لدى الرومانسية بتوصيفاتها المثالية إلاّ أن الواقعية وإن كانت تتنفس في مستنقعات الواقع إلاّ أنها بقت واقعية محنطة تحد من حركة الداخلي. . فهي مثقلة بمحمولات سوسيولوجية وتراكمات اعتقادية وثقافية تبقى حبيسة ذلك العصر. . هذا على الأقل على مستوى الخطاب الجمالي ممثلاً بالمنجز التصويري.

ويمكننا تلمس ثقل المحاور الموضوعية. . سلطوياً. . سوسيولوجياً. . قيمياً. . طقساً دينياً. . والشعور بالاستلاب الذاتي عبر مرجعيات الجذر التاريخي ممثلة بالفنون الآشورية القديمة والفنون المصرية الفرعونية والفنون الهندية. ... إذ تبرز سلطة



المتعالي من خلال سلطة الملك الذي يأخذ أشكالا إلهية غالباً أو يحمل دلالات هيمنة الإلهي ذاته وتسيد القيم الطقسية الروحية.

ويمكننا أن نؤشر أحد المنعطفات المهمة في مسار تاريخ الرسم الأوربي الحديث وفي عتبة تُعدّ مدخلاً طبيعياً إلى أفق فن ما بعد الحداثة بعد مخاضات الشك بالعقل والإنسان والسعادة والبعث.. إذ تُعدّ الدادائية احد السيولات الفيضانية المحملة بعبث سرطانات موت الفن، إذ تحمل هذه الحركة تشظياتها فيها.. محتوى ومنهج لتفرز جملة من السلوكيات والنواتج التدميرية إزاء مسميات مثل المحافظة والعقل والشعور الكاذب بأمل السعادة والسعي إلى تقويض رومانسيات التمسّك بتلابيب الخالد والمقدس والاعتبارات القيمية الدارجة في جميع الميادين الفنية والجمالية، إذ كان قدر هذه الحركة.. أن تتخذ من السخرية سلاحاً في تقويض ما هو مقدس، ومن العبث أداة إزاء مومياثيات العالم الخارجي.

وبفعل انعكاسات شروخات كهذه في موضوعة الفن.. نرى الفن يتخذ مسارات شتى.. ولحظات زائلة.. في تجارب يومية.. ورصد للحظي ذاته.. ليتشيأ بلغة الأشياء ذاتها.. ويستنشق أنفاسه عبر نفايات التراكمات التكنولوجية لعصر يكتظ بكل أمراض التقدم التكنولوجي ولحظات احتضار الإنسان.. ليطبع بمشروعية النرجسية والسادية والخنثية والتشيؤ.. إذ تنقلب الموازين القيمية.. فلا مدارس في فن الرسم.. ولا مسلمات مطلقة إزاء توصيفات جمالية ما.. بل هناك رؤى اسلوبية هي أبلغ في الكشف عن حجم الدمار الذي أصاب كوكبنا الأرضي.. وهي أكثر رصداً أيضاً في عرض حفريات وشروخ الحاجات الإنسانية الآنية بحدود البصر واللمس والذوق والشم.. بحدود التجربة والخبرة المعاشة.. في حياة هي أقصر من أن تُعاش فيتخذ الفن أشكاله عبر صخب الموسيقى الالكترونية وصوت الغناء العابث والمنظومات الاشارية للجسد والموظات السريعة التحول والتغيير في تجارب يمكن استنساخها وإعادتها، وفي أشكال إنتاجية تفقد سرّ الانتقائية والنوعية والكيفية الخالصة كما كان ينظر إليها سابقا طبقا للمفاهيم القيمية المثالية.. إنها نتاجات

وسلوكيات تجري مثل أي من حيثيات الوسط الخارجي. . بعيداً عن الثقافات الرفيعة. . بعيداً عن الخالص والمحض والمتعالي. . بل تشتغل غالباً مع فيوضات الانفجارات اللاشعورية وآنية التعبير المباغت. . خاصة نتاجات فن ما بعد الحداثة فهي فنون إنسانية. . مدنية.. تجارب يمكن أن يتلمّسها الجميع. . يتنفسها الجميع مرة واحدة كما نوهت الى ذلك براكماتية (ديوي). . في إشارتها إلى عدم التفريق بين التجربة الاستطيقية وأي من التجارب الأخرى وإزالة الغموض عن مكونات وغائية هذه التجربة وعدم ابتعادها عن تجربة الحس الإنساني. . إذ ليس هناك من فرق بين الفيلسوف والإنسان العادي بحدود معايشتهما لفضاءات التجربة الاستطيقية، زيادة على عدم الإسهاب حول طوباوية العبقرية الفنية أو عزلها عن لون وشكل الأشياء الحقيقية في فلسفة الفعل، وأمست الطروحات والدراسات الجمالية التنظيرية منها والنقدية لا تنفصل عن مخاضات تجارب فنية تتوسم الجمالية بحدود واجهات البنايات والرصيف والشارع والحدائق العامة والفنادق والمطاعم. .... وبحدود مسميات المتعة العابرة والشفرات المفضوحة للجسد العاري والذائقة الحسية البصرية والسمعية في فن الأنفاق وفي فن وسائط النقل وكرنفالات الأعياد وفن البالونات. .. وفن الأزياء وفن الطبخ وفن الأرقام القياسية وفن الانتحار وفنون مشروعية البوح عن المشاعر والأحاسيس دون رقيب ما. . إذ أننا نطفو في واقع الحال فوق محمولاتنا التي تحت السطح. . حفرياتنا الحقيقية. . والليثوغرافيا التي تشبه شكل الوشم إذ تحفر في أجسامنا ولا تطبع فيه عبر قوالب من جمرات الحديد. . لتمنحنا الصور السالبة. . صور بشاعة جمالية حقائقنا ليس إلاّ. . شئنا أم أبينا فوق خراب معمورة تتفرد جلياً بأساليب هي محض جنون. . فنون تحدث شفراتها. . لذات جمالية استهلاكية. . تتوافر فيها كل لصاقات الورق. . وعبث العجائن والسوائل اللونية. . فنون تزدحم بكل تقنيات الاتصال العاهرة. . لتؤثر. . مثلما الاتصال الجنسي. . أفضل أنواع الاتصال، إذ تشترك فيه كل أنواع الإحساسات. . فنون تفرز لذات استهلاكية زائلة. تشتغل مع حاجات التفريغ. . وليست حاجات المثال. .. لكنها في واقع الحال تعبّر عن



أنماط من الخوف الميتافيزيقي لقلق مشروع يقترن بمأساة إنسانية. . فقدت مثالها لتصطاد في مستنقعات إباحية القتل البارد وأوسمة الانكسارات.

إنّ للإفرازات التراكمية للتطور الصناعي والتكنولوجي دوراً حاسماً في منح الوجه الحقيقي للمسميات الاستطيقية ما بعد الحداثوية عبر منحنا سلوكيات جديدة تتوافق مع التحولات التقنية الجديدة هذه، فضلاً عن توظيف إفرازات التطور التكنولوجي كمادة في العمليات الفنية وفي المعالجات التقنية الكيفية في هذه العمليات. . ففنون ما بعد الحداثوية لا تنفصل عن مسارات هذا التطور. . إن لم نقل إنها اللغة الجمالية التعبيرية لمثل هذا التطور بمستجداتها المضامينية والشكلانية مانحة بذلك البُنى التصميمية المدنية الجديدة توصيفاتها من خلال أشكال فنية متعددة تتصل بفنون الإعلان والعمارة والديكور والتزيين. ... وعليه تُعدّ هذه الفنون الملامح الحقيقية للمنحى الحضاري المدني الجديد، وهي ترتبط بالثقافة والممارسات الجماهيرية الواسعة مما يمنح هذه الفنون مشروعية خطابية الاتصال السوسيولوجي. . وان اقتران نتاج هذه الفنون بآليات التطور التكنولوجي إنما يقلل إن لم نقل يلغي التفرد الكيفي القصدي الذاتي واقتراناته الاسلوبية الإبداعية الفردية والغنائية والروحية والشاعرية. . ومنح هذه النتاجات مسميات الكمّ والآلية والاستنساخ والتعميم. ... بل يفقدها الحرية ويكسبها الملامح الجبرية والاستهلاك بما يشكل احد السهام المميتة لحيوية وديمومة الفن على مستوى المنجز التصويري.

إنّ الفن المصري القديم ممثلاً بفن السلالات الفرعونية ولو حصرنا ذلك بفن الأهرامات. . ذلك الفن الذي يقترن بطقوس الهيبة والتقديس التي تتصل بالفرعون ذاته، كما تتصل بضرورات المحافظة والسرية وعدم التقليل من الطابع السيادي الاعتباري للفرعون لاعتقادهم بخلوده بعد الموت كما ان شكل وحجم الهرم ذاته إنما يحدث هوة. . هالة. . تفصل بينه وبين الإنسان المصري آنذاك. . بل لا يغدو الهرم مفردة من مفردات الواقع وتفاصيله وسخريته ومديات اللعب الحر فيه. . ولو استعرضنا في انعطافة سريعة أعمال النحات الانكليزي المعاصر (هنري مور) نجد

إنها لا تختلف عن أي مفردة من مفردات الواقع الخارجي ومعلماً من معالم الحياة المدنية الجديدة، فنتاجاته ليست أصناماً للعبادة والتقديس تحاط بالأسرار والرهبة والخوف. . بل إنها مفردات توّزع في حدائق المدينة لتغدو جزءً حيوياً من أجزاء اللعب الحر اليومي للأطفال. . لا تختلف عن أيّ من حيثيات الوسط. . من أراجيح ولعب أخرى. . فهي تهب نفسها لمتعة اللمس والبصر واللعب. .. دون قيود أو حواجز أو وساوس خوف من المتعالي والمقدس. . وبهذا يخفف من وطأة المثالية والديمومة والروحية والسرية والاعتقادات القيمية الدفينة. . لمثل هذه النتاجات. . وخطوات مشروعة لمسميات فنون ما بعد الحداثة وملامح احتضار المرادفات المثالية في عالم الفن.

إنّ موضوعة الفن تغدو واحدة من المنظومة القيمية والتي يعيشها الإنسان في عالمه المعاصر. . فالفن شكل من أشكال الوعي المعاصر. . وبما أن هناك نسقية نازلة وتحولات ازاحية قدسية نحو الاستهلاكي والزائل واليومي. . في المنظومة القيمية عموماً. . فالأمر لا ينحسر تحديداً في موضوعة الفن وانما يشمل جميع انساق المنظومة القيمية للإنسان المعاصر. . شأن الحداثة وما بعد الحداثة عندما تطبع سماتها جميع ألوان وأشكال الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والإعلامية. .... فضلاً عن عدم إصدار الأحكام المطلقة إزاء حقائق معينة أو الاعتقاد بها كلياً. . فكل شيء أمسى نسبياً في زمن الحداثة وما بعد الحداثة. . إذ أن نظرة الشك إزاء العالم الخارجي لم تدع إيماناً مطلقاً في قيمة من القيم على مستوى السلطة والدين والانسان والمعرفة والفلسفة والفن. .... فالأمر سيّان بين الفن وبين غيره من الميادين الأخرى. . في عالم تتجدد فيه المعاني وتتناسل المعرفة بسرعة مطردة في عالم الثورة المعلوماتية.

ومما يشار إليه أن المنجزات الفنية أمست غير ملزمة بتاسيسات نظرية أو اشتراطات لتيارات أو حركات فنية ما. . إذ أمست التنظيرات والنتاجات ذات النزوع



الفردي تقرع البوابة عبر التجريب غير ملزمة بمرجعيات أو مناهج ما تسير في ضوئها في عالم من التفكيك.. ومغادرة الأدلجة.

إنّ انـدحار الفـن يـرتبط بهـزائم الإنسـان ذاتـه.. بـالتحول القيمـي الرهيـب.. بتشـيئه.. في بحـث الإنسـان في ذرات التربـة وفي تضـاريس الأرض.. وتشـغيل آليـات الحفر ومصفوفات الحصى وأنساق الركامات في فن الأرض.. والبحث في فن من التجريـد والكـولاج واللـهاث وراء لغـة الأشـكال ومغـادرة المضـامين والأيـدلوجيات والشروط والتوصيفات والقيم الأخلاقيـة بـل والجماليـة ذاتهـا.. البحـث في العـابر.. والشعبي.. والمدهش.. والمهمل.. وتصعيد للغيـاب بوصـفه حضـوراً وتبجيـل للصـمت.. وإثراء في اللامعقول.. في اللهاث وراء ومضات الفـرح السـعيدة العـابرة.. والانغمـار في المـدهش أمـام المنجـز فنيـا.. وترحيل للمنجـز ذاتـه.. والاعتقـاد بـالمتحول لا بالثابـت.. واكتشاف سر الأشياء في سحر التجربة ذاتها وانشداد للحسـي بعيـداً عـن المحاكـاة المسـتيرة.. أو محاكـاة الجـواهر الأزليـة أو الارتمـاء في المطلق عنـدما يتـوازى المطلـق بمحاذاة الذاتي.. إذ ما عاد الإنسان بحاجة إلى أن يمدّ بصره إلى مـا وراء الأشـياء في زمن ما بعد الحداثة.. بقدر حاجته إلى اهتزاز الأشياء ذاتها ضمن حاجاتـه في الطـابق الأرضـي.. مـا عـاد بحاجـة إلى مسـميات الثقافـة الرفيعـة وتقسـيمات الفنـون الكـبرى والصغرى والفنون الجميلة والقاعات المغلقة.. بـل هنـاك فنـون تخضـع لحركـة الواقـع ومساحات الضوء وضجة الأشياء الحقيقية خلال اليومي.

ويمكننـا أن نؤشـر مـوت الفـن بتشـعبات ومرجعيـات تشـكل مصـادر للتشظيات الكاسحة فيه فتشكل لوحة (اولمبيا) للفنان الفرنسـي (ادوار مانيـه) أحـد التشظيات القاسية في مسيرة الظاهرة الفنية في أوربا المحملة بالمقدس والرومانسـي.. وكذلك هي رائحة توابيت الموت ودوامة الكلاب في منجزات (كوستاف كوربيه).. إذ أمسى هناك من يرسّخ تقاليـد جديـدة.. لألـوان الإباحيـة وخـرق الذائقـة وتقـويض أبنيـة الفـن بالتفسـخ وجماليـات القبـاحـة والمسـوخ وسـيادة الثقافـة والتقاليـد المحليـة.. لكـن تمهيـدات كهـذه تخفـف مـن حـدة مـن يسـتقبل رسـومات المجـانين أو مـن يقـف

باحترام إزاء عالم رسومات الأطفال. . بل أمسى الفن الحديث وفن ما بعد الحداثة ينهل من مسميات متعددة من رسومات الأطفال. . والمجانين. . والفطريين. . والبدائيين. . بوصفها مصادر تقوم على إشكاليات العصر. . وانزياح القيم. . والبحث في الهامش.

في لحظات الصدق الصغيرة المباغتة بلون الدهشة. . مثل حقائق مقلوبة الرأس. . لحدوس تفوح منها الأشياء مرة واحدة. . حقائق نقية في تذييلات المتن. . ودهشة تتلون في كاريكاتيرية رسومات (كويا) ورمزية مريضة للمسيح الأصفر لدى (كوكان) وجنون ورومانسية فن الفرح الأخضر لدى (شاكال) وتلصيقية (براك) ومسوخات (نولدة) ووجوه من عجائن ألوان الحدس السريع لدى (ماتيس) ووجوه شخصية مشوهة. . ممسوخة تحمل كل بكائية العالم لدى (بيكاسو) ولعب حر لدى (ميرو) و(كلي) ومبولة لـ(دوشامب) ودهشة موجودات (ديفيد هوكني) فنون تتنفس بالسماجة والصدفة واللعب والتداعيات الحرة وإباحية الجنس. . والسماجة والمسوخ والشك والدهشة والخام والخناثة. ... فنون تستمد مقوماتها عبر القمامة والمهمل وتضاريس الأرض والأنفاق والقطارات والخردة والإعلان والجسد. ... مسميات ذات محمولات واشتغالات بالضد من نتاجات محملة بالتقديس والدراما الصريحة والبطولة والنبل والجلال وجداريات المذبح ومراسيم التتويج ورهبة المشاهد الميثولوجية وعوالم المثل العليا والقيامة والحقائق الراسخة بالصدق التقليدي وأحزان المسيح ودفء القيم الأخلاقية ومحمولات كهذه تنتج عبر رسومات مثل (العشاء الأخير والجيوكندا وسقف كنيسة السستين وقَسَم الأخوة هوراس والحرية تقود الشعوب وزورق الميدوزا وموت كيلوباترا وتتويج نابليون بونابرت. ..) في حين تتجه منجزات تصوير الحداثة وما بعد الحداثة. . نحو اللاوضوح. . اللااتزان. . السخرية. . التشويه. . تحطيم البُنى العقلية. . تقويض النصوص. . مصادره المواصفات والشروط. . وتشظية الذائقة. . وتعرية المقولات الأحادية والثنائية القطب. . وتدمير ثلاثية الحق والخير والجمال من خلال حقن تشل جسم الميتافيزيقا وتمزق مشروعية الموروثات والقيم المتفق عليها وزحزحة سلطة الثابت. .. إنها ديدان. . وأشكال من السرطانات. .



تأكل في نسيجية صروح من التشييدات الفنية عبر المسوخات والصور السالبة وأشكال الحفريات. . عبر صيحات الجنون والعصابية والشبق الجنسي. .... أجيال جديدة من السرطانات تنتشر سريعاً بفعل مسميات الثورة المعلوماتية لتقوّض الكيفيات وخصوصيات التفرد وملامح الهوية في فضاءات من مشروعية العولمة. . تجد تطبيقاتها في فنون ذاتية نكوصية وبيئية وشعبية ومفاهيمية وتطبيقية وإعلامية ورقمية. .... تتشظى مثل الايدز في مستنقعات الواقع والخردة دون مناعة ما.



نماذج من الدراسات النقدية
للأستاذ الدكتور
علي شناوة آل وادي

نماذج من الدراسات النقدية للأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي

التجارب الاخيرة لـ (هناء مالله)*

سيميائيات الروحي وفلسفة التغريب

في تجليات صوفية عبر إرتقاءات الروح. في تجارب سيل من المكاشفات. تلج هناء مالله والروح معاً نافذة عبر مسامات جلد التاريخ لتتوغل عميقاً في فضاءات من الرؤى وليس العماء. اذ تلوح هناك أصل الأشياء. وفي تعرجات السطوح الخارجية التي تبدو للرائي محض متاهات. إلا أنها لغة السيمياء التي تأخذ شكل جغرافية الروح، ولا يتم ذلك الا من خلال التجريد الذي يتضخم بالرمز. أو الرمز الذي يطفح سابحاً متماهياً في لجة من التجريد. وكان لزاماً على (هناء مالله) ان تغادر لغة التوصيفات لتتحايث مع تسطيحات من التجريد. في تسطيحات تنسج نفسها بالتبسيط المركب والمعقد معاً. وفي اختزالات اللون الذي يكتنز بكثافة المعنى ؛ اذ نرتقي. نكتشف سر الأشياء أكثر. وهل الفن لدى ارسطو الا فعل من أفعال النبوة. وهل هو الا مغايرة الاشياء والتسامي عليها على الرغم من موضوعية وعلمية الطروحات الفلسفية لدى (ارسطو) اذ ترتقي (هناء مالله) اتساقاً ومنظورات احاطية علوية ترى فيها كل شيء فتكشف آنذاك خدعة الموت أمام سعة فضاءات من المطلق واللامتناهي. لانساق قد نظمت في جغرافية الإشارة والرمز. لمنظورات لا تعرف شكل المنظور المغلق بالرؤية. او المغلق بالمعنى. منظورات تقدم أنساقاً من الكائنات الوجلة أمام جلالات ذات مهيبة ولا متناهية. في لهاثات روحية لـ (ابن عربي) و(الحلاج) و(رابعة العدوية) والتجريد خير وسيلة للغة الروح. أنها تغريبات للروح إزاء زمكانيات قد أعدت للانتهاك والإباحية التي تحرق كل شيء. اذ ثمة آثار الحرب وقهر السلطة واستلاب والغاء الآخر. آنذاك تتقاطع الروح وتتوغل ثيوصوفياً باحثة عن كوة تنطلق منها صوب المطلق. متماهية في

---

* انظر الاعمال في الملحق .





جغرافية سطح لوح سومري من الرقم الطينية ظاهراتياً لنجد المعنى وطقوس الفرح ومراسيم الموت ورهبة الحقيقة التي تتجسد كاملة فيه. أنها شكل من أشكال اليقين لدى الإمام الغزالي ذلك الذي لا يشوبه الشك أبداً.

ان (هناء مالله) تشتغل بحدود طوبغرافيا السطح التصويري واذ كان (شاكر حسن آل سعيد) يعمد غالباً إلى زعزعة سطحه التصويري الموشى بالعزلة الصوفية بسيل من التشققات والتعرجات والحزوز والتحريق أحياناً بوصف هذا السطح معطاً معرفياً وشكل من أشكال الروح في قلقها الصوفي وتوزعها وخوفها من أشكال التيه وهذا العماء اليومي. فان (هناء مالله) تآخي مع السطح التصويري مؤاخاة ظاهراتية ليكشف السطح ذاته عبر بناءاته وتراصاته. بل ويعلن أيضاً عن كل أشكال الكبت. وافرازات القسوة. اذ عادة ما يبوح السطح بالكثير أبعد مما يقول عندياته من التوصيفات الفجة. انه الاشتغال في أنساق فن المصفوفات البصرية التي تشبه شكل الحقائق واليقين. والبحث في نظم الأشياء الأولى. في مثالات عقلية. تتجاوز شكل العارض والجزئي لتطفح بكل ارتسامات الكلي في مناهج تتوخى منظومة الحدس في فنتزة للروح تخيط او تنسج تلابيب كل ما هو موزع وقلق وفق نظام صارم اذ تؤثث بذاك الذي لم يؤثث له. او تم استلاب ما كان مؤثثاً فيه أصلاً. بعيداً عن الفورات الانفعالية. ومباشرات واحتدامية الداخل. وبعيداً عن كل أشكال الاستلاب اليومي والتقهقر بالجزئي. والفن كما يراه البعض ليس تعبير عن عاطفة بقدر ما هو تأمل هذه العاطفة. انها انساقاً تتصاعد من خلالها الذات لتمسي ذاتاً عارفة تكسر شهوة شكل الارادة العمياء في لهاث الذات. اذ تنغمس في نشوة صوفية لتتحد مع موضوعات كلية طبقاً لمناهج مثالية عقلية.

ترى كم كان مصيباً (سيجموند فرويد) اذ يرى ان الفن عملية تسامي فكم من الفنانين يتسامى اذ يخلق بيئة مثالية فاضلة. يتسمى فوق الواقع ليقوض كل أنماط المحاكاة السطحية متوسماً محاكاة مستتيرة. وبيئة (هناء مال لله) بيئة تفوح بصفائية (ماليفتش) بيئة تشتغل بحدود الجمال الخالص الذي يتصاعد عقلياً

كما هو الحال لدى (موندريان) في أشكاله الهندسية الخالصة. بيئة عقلية صارمة تشتغل بقصدية عالية تقوم على آليات بنائية تقنية تتوسم منظومة أداتية خبراتية احترافية تصل حد الحرفة التي يحايث الابداع ابداً. منظومة تعرف كنهة سر الأشياء بحدوس عقلية متعالية. اذ تراهن في تشكيلاتها البنيوية التي تتصاعد بالقصد. انها مكاشفات لخرائط أكوان بعد الحجب. هي في حقيقة الأمر أكواننا نحن مرّحلة اذ تتسامى بالتغريب. أكوان تحتفي بجمال زاهد في كل شيء. مختزل من كل شيء. لكنها أكوان ثرية بكل تراكمات اثيالات الروح. وجفر نبوءات تقرأ طالع نصوص التاريخ وذلك الذي يكمن في المستقبل. اذ تفكك الألغاز جميعاً عبر السطح التصويري متشظية إلى معاني من الاشكاليات. لأكوان هي نحن اذ نسكن جميعاً في محض من الاشكاليات !! اذ تنّظر (هناء مالله) من السطح التصويري تنظيرات روحية بعيدة عن انغلاقات نصوص النظريات المعرفية التي تزدحم بتعقيدات رنين المصطلحات فيها. أنها تقدم خطابات تعد حواضن لشواغل رمزية تشتغل بآليات من التشفير كما في أوفاقها. أوفاق تشبه تقطيعات موندريانيه الشكل. أوفاق توفق بين المتضادات. بشكل مجرد يوفق بين الحروف والاعداد يقوم على منظومة علاقات تجتمع بين المركز ومحيطه اذ ان للحروف والارقام دلالاتها ومعانيها وما لها من علائق سلوكية وعقائدية.

ان (هناء مالله) لا تلتقط حسية الحدث. انما ما يحدثه الحدث نفسه من اسقاطات تتحول إلى ذاكرة جيولوجية كأثر فني يرتبط بذاكرة بصرية ملغزة بالتشفير في سيمائيات بنائية معمارية تتسج عتبات لبيوت النحل. نحل لا يحمل الا سر الله اذ يودع سره في أضعف خلقه. في أنظمة صارمة من التيه كبطانة سايكلوجية للخفاء الذي يكمن وراء هذه المعماريات البنائية الشكلانية. في صراع بين الوجود والعدم، لتيه مبرمج عادة وموت مبرمج هو الآخر. في أنساق لقدرنا المحتوم اذ يتوقف في أنساق برمجيات انظمة الحاسوب. في ومضات للقوانين الخفية التي تتحكم فينا. أنساقاً دقيقة ذات نظام من المصفوفات لسجلات الميلاد وسجلات الوفيات أيضاً.



هكذا تشظي (هناء مالله) منظومتها البصرية تشكيلياً، وهكذا يتشظى المتلقي تأويلاته في جدلية تلقي تستقي آليات التأمل الصارم يتخفى تحته كل كثبان الداخل غير المعلن. إذ ترحّل (هناء مالله) بيئتنا المصادرة أبداً. بيئة ملوثة بالعنف والإرهاب والاستلاب والمسوخ إلى بيئة أخرى تسبح فوق جغرافية العنف والخراب. بيئة جغرافية منظومات العقل.

الهرمنيوطيقا في الخطاب الجمالي البصري ملحمة (مصرع إنسان)*

للفنان كاظم حيدر – أنموذجا –

عادة ما يكتنز الخطاب الجمالي البصري بكم هائل من الرموز بوصف هذا الخطاب يقوم أصلاً على منظومة سيميولوجية مادتها الشفرات. وليس من شك ان هذه الشفر يمكن تأويلها بحدود طبيمية وتوجهات النظم التي تشتغل عليها. فهناك جملة من التناص والمرجعيات والمقاربات التي يمكن البحث والنظر في ضوئها تأويلياً. ويبقى الخطاب البصري يحدث شرخاً وتشظياً في منظومته الرمزية والتأويلية لتداخل عوامل وبنى ومرجعيات عديدة على مستوى ما هو ذاتي وموضوعي. تخيلي وعقلي. نسبي ومطلق. .. وتعدد المناهج والآ ليات والتقنيات فضلاً عن تعدد توجهات الخطاب البصري الواقعية والتجريدية والرمزية. .. وتعدد المذاهب الفلسفية والمنهجية وعلى مستوى النقد والتنظير مما يوسع حقل التشظي في الخطاب الجمالي البصري بمسمياته الشكلية والمضامينية والأدائية التقنية وهكذا تتصاعد وتائر مساحة التأويل خطاً وشكلاً ومنظومة علاقاتية وموضوعة ومنهجاً واشتغالاً. فالنص في الخطاب الجمالي البصري وبالذات منه الذي يغاير المباشرة والمحاكاتية، اذ يعد نصاً ضبابياً يمنح نفسه ولا يمنحها في الوقت ذاته ليحتفظ بديمومته وكيفياته وسرياته. .. انه يخرج عن منظومة العلم وانشغالاتها ليقوض كل ما هو عقلي فيه غالباً فاللامنطق سطوته في خطاب كهذا.

---

* انظر العمل في الملحق .



ان الخطاب البصري تقوم منظومته على محمولات علاماتية ورمزية واشارية تتخلل بتفاوت مستوياتها ثنايا المتن النصي والهامش ايضاً اذ نتشوف فيه نظم من الانساق الجمالية وتبقى من وجهة نظري احدى المهام الاساسية فيه التعرف على الكيفيات التي تقف وراء بنائية هذه الانساق الجمالية.. أن آليات البحث والتحليل فيها قد تقودنا إلى مزيد من الاشكاليات التي تعد من مزايا الخطاب الجمالي الحقيقي بوصف الخطاب الجمالي أيضاً حقلاً معرفياً وجمالياً يكتنزالكثير من الأثراءات التي تعمل على كسر أفق توقع المتلقي.

ان الاشكال الفنية تعد لغة متطورة.. وان الصياغة الشكلية جزء مهم من التشكيل ولكن لا يتطابق الحسي مع الشكل الجمالي أبداً فالتمييز بين الشكل الجمالي والمرئي الحسي يمثل الخطوة الاولى في طريق الاشارة إلى وجود نسق وتبعاً لما يراه (سوسير) فان العلامة (signe) هي الوحدة الأساسية للبنية البصرية التي تسبق النسق[1].

ان هذا الخطاب البصري (مصرع انسان). ذا انعكاسات مفاهيمية نفسية عميقة كمدلول ثري للدال الذي يقترن بالاشكال البصرية بما يتعلق بالصورة الفنية اذ تعرف العلاقة بانها اتحاد (الدال signifier) و(المدلول (signifiedويعد الدال الصورة البصرية والمدلول هو المفهوم[2].

ومن هذه الدراسة ينحو الفنان منحاً يرجع فيه إلى الاصول والتأثيرات الجانبية بدلالاتها المضامينية والشكلية والتقنية والمنهجية فيتجه إلى فحص المنظومة التركيبية لبنية الخطابات الجمالية البصرية، فالمعنى البصري خاصة الحديث منه

---

(1) شتيرن، يوزف بيتر. حول الأدب ولايد لوجيا. ت: باهر الجوهري، مجلة فصول، ج1، م5، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985، ص17.

(2) رافيندران. س: البنيوية والتفكيك، ت: خالد حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2..2، ص38.



وما بعد الحداثوي انما يقوم على معطيات من الاشكاليات فالنظم الدلالية فيه لا ترتكن غالباً إلى ثوابت فضلاً عن توزع ما هو اشاري ورمزي وايقوني والدلالة تأخذ أبعاداً تعبيرية (ايمائية اكثر مما تركن إلى سياقات من التصنيفات الجاهزة وهنا يأخذ التأويل كما هو لدى (فريدريك شلايرماخر) بوصفه فن طريقة الاشتغال على النصوص منها اذ تكون وظيفته العملية التأويلية تبيان البنية الداخلية والوصفية لتلك الخطابات ووظيفتها الحضارية والمعرفية والبحث عن الحقائق المعتمدة فيها لأعتبارات تأريخية وايديولوجية. وهو ما يجعل من التأويل يلتمس البدايات الاولى والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي أو برهاني او جدلي، والفهم عندما يعمل لا يقول رموز فحسب، وانما يؤول البحث عما هو اول في الشيء الأس والاصل[1].

ان كاظم حيدر يمنحنا من خلال اللون الابيض في هذا الخطاب دلالات رمزية كثيرة منها ان مقتل الحسين (ع) كان منتصف النهار. بل في (وضح النهار). أي بمعنى آخر ان قتل الامة لأمامها كان أمراً جهراً وبالتالي فالمشهد لم يطرح ما هو متعارف عنه. لأمر لم يدبر بليل، واللون الابيض هنا يطرح الحقيقة جلية كما لون النهار الجلي اذ تتكشف الحقائق جميعاً.

والأمر الآخر ان اللون الابيض قد عمّق من حدة الكتلتين المتصارعتين وزاد من درجات التضادات اللونية البيضاء والألوان الغامقة بدرجاتها المتفاوتة فضلاً عن ذلك فان اللون الابيض في حياديته يعد اعلاناً بصورة من صور الوحشية، فاللون الابيض يمتاز بكثافته الفضائية المهيبة والمخيفة معاً.

يمتاز هذا الخطاب باقتصادياته اللونية. وبساطة التكوينات الشكلية فيه، اذ تعمد الفنان المعالجات الأدائية للفنان الفطري كما في نتاجاته من البسط والسلال والفخاريات. .. ويعيدنا هذا المنجز البصري إلى لوحة (الجورنيكا) لدى

---

(1) الزين، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات .. فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2..2، ص31.



(بابلو بيكاسو) هذا المنجز المهيمن الذي يحتفي بالتكوينات الشكلية التكعيبية التي تقتصد في ألوانها اذ تجمع بين لوني الابيض والاسود ودرجاتهما لتعمّق من بانوراما الحدث ممثلاً بضرب قرية (الجورنيكا) الاسبانية من قبل الألمان لتكشف دلالات حجم الحدث الجلل وتشظياته التي اقضت مضاجع الألمان بوصف هذا الخطاب يعد وثيقة تكشف عن همجية الحرب والعدوان. ..

وبقدر ما يتخذ أغلب الناس من اللون الأبيض لوناً للنقاء. الا أن الرموز في عالم الفن رموز تمثيلية كما ترى ذلك (سوزان لانجر) من أن الرموز التمثيلية غير متفق على دلالاتها وبالمحصلة فهي رموز تتحمل باكبر قدر من الطاقة التاويلية عكس الرموز الاستدلالية كما في مجال الرياضيات والعلوم، اذ ان المصطلح والرمز في العلوم عادة يمكن الاتفاق عليه وبالتالي امكانية التصنيف والتقنين في المجال العلمي بدلالاته الموضوعية العالية عكس ما هو حاصل في المجالات الانسانية ومنها حقل المنجزات الجمالية والفنية التي تستند إلى منظومة ذاتية ابداعية تخيلية تتشظى بالتأويل وبالتالي فان اللون الابيض في هذا المنجز الفني لون ضبابي كثيف ومخيف يتستر عما ورائه من الموحيات الخبيئة بين ثناياه. كما هو شكل ولون وطعم الضباب الابيض. انه يقدم لنا هيئة مخيفة تكتنز بالأسرار. فاللون الابيض لون الاكفان وشواهد القبور المرمرية الشاحبة البياض. ولون القطن والضمادات وردهات المستشفيات وثلاجات الموتى المكدسة بالثلج الابيض وسيارات الاسعاف. وقد يحمل دلالات اخرى فهو لون يتسم بالبساطة أيضاً ليزيد من معالجة واستظهار البساطة والتقنية التي يتوسمها الفنان الفطري والوحوشي في نتاجاته الفنية البصرية كما في الأشكال الفنية في البسط الشعبية. وهو أيضاً لون امتدادات الملح الابيض الذي يتراكم في بساتين مقفرة معلنة اليباس واليباب في أراضي وسط وجنوب العراق كما يتراكم الثلج الابيض ليزيد من بكائية المشهد البصري ويزيد من احساس ما هو تغريبي فيه.



وعلى مستوى المعالجات الفنية نجد ان كاظم حيدر يبالغ في استخداماته للون الابيض لاحداث هالة تجاه المتلقي. احداث هالة وحشية وقسوة في المكان. واللون الابيض لديه يتخلل في بعض الخيام والخيول ولباس وسيف الفارس في كتلة الامام الحسين (ع) ومشاهد اخرى.

على الرغم من ان الحدث يمثل ملحمة لواقعة تأريخية تفترض التسجيلية والواقعية لحدث كهذا. الا ان الفنان لا يمارس واقعية فجة تصور حدث كهذا اذ يصور ذلك بمغايرة كبيرة للمعالجات الاكاديمية النمطية المحنطة، فالفنان يتوسم ابجديات الرسم لدى الطفل، وهذه حقيقة مهمة اذ ان الطفل يغاير أشياءه عادة عند الرسم في مراحل عمرية معينة، فالطفل يرسم ما يراه هو تحديداً وبما يسقط عليه من تصوراته وانطباعاته وهو لا يحاكي الاشياء كما نراها ونعقلها بمدركاتنا نحن الكبار، اذ ترقى المنظومة التخيلية الرمزية لدى الطفل وقد وظف (كاظم حيدر) البعد السيمولوجي للخطاب البصري لدى الطفل، فالطفل عادة يمنح الشخصيات التي يعتقدها مهمة حجماً أكبر وهكذا فعل (كاظم حيدر) ليأخذ البعد الرمزي لها دلالاته الايحائية المؤثرة لدى المتلقي كما في الجسد المسجى على الارض للأمام الحسين (ع) وفي شكل الشمس ايضاً.

بل ان كاظم حيدر يتوسم قرص الشمس بشكل مطابق لما يرسمها الطفل اذ يمنحها شكل عبادة شمس واهباً لها الحياة مثل أي من الاشخاص وان اللون الاصفر الذي غالباً ما يلون به الطفل قرص الشمس مانحاً أياها الاحساس بالدفء والحرارة. والشمس هنا مقلوبة لفداحة الحدث الجلل. وتمد الشمس ذراعاً من الشعاع الاصفر برؤية حدسية نحو الرأس المقطوع بيد الشمر اذ يمثل ذلك قمة الحدث الدراماتيكي وسط المنجز البصري. ورمز الشمس هنا يمثل الشاهد العياني. التأريخي للجريمة بعينين شاخصتين نحو الاعلى وليس نحو الحدث لعدم قدرة الشمس تحمل فداحة ما يحدث واستنكارها لبشاعة الحدث واستنجادها بالخالق.

كما يوظف الفنان خاصية الشفافية الممثلة في رسومات الأطفال فيظهر ذلك في تخطيطات الخيول وبعض الاشكال اذ يتجلى من خلالها تكوينات بصرية. ليس هذا فحسب بل يستخدم الفنان اسقاطات لبعض التخطيطات بشيء من الخربشة موظفاً تقنية البيئة المحيطة للايماء باسقاطات منظومة اللاشعور الجمعي في فن الجدار توسماً منه بالايحاء بعفوية التعبير ومقارباته البدائية والفطرية ولعلاقة هذا المنجز بالذاكرة الجمعية لدى الناس، بل ان الفنان يتوسم المنهج الحدسي لدى الطفل والذي لا ينفصل هو الآخر عن مباشرته الفطريين والبدائيين. وبذا تظهر جلية في هذا المنجز آنية التعبير وبساطته ومباشرته ذات الكيفيات الخاصة. وبهذا يوظف (كاظم حيدر) المعالجات الشكلية للطفل والفطري والبدائي في توزيعاتهم للانشاء التصويري. كما هو حاصل في توزيع المشهد إلى كتلتين رئيسيتين وما تتضمنها من وحدات بصرية فضلاً عن الاشكال الاخرى المحيطة بهاتين الكتليتين. اذ ان الرؤية المعالجاتية رؤية تشتغل بحس تفكيكي فهي تقوم على كيفيات وتوصيفات لا منطقية لا ترسم الا بميول ومشاكسة طفل وبحدسية مفرطة للفنان الفطري والبدائي في بلورة وصياغة هذا البناء التعسفي للمشهد التصويري في هذا الخطاب البصري. وهذه كيفيات هي في غاية البساطة وغاية التعقيد في آن واحد فهي لا تسقط في البساطة الجوفاء أو الفجة ابداً، ان هذا الخطاب يؤسس لنفسه بناءات شكلية تقوم على تأثيثات لا شعورية. بل وذات أبعاد مضامينية جمعية لا شعورية هي الاخرى. وان هذه التعسفية من التفكيك في التوزيعات الانشائية البصرية انما تتوافق مع كل ما هو لا منطقي يخرق تأثيثات العقل. ليتصاعد حد الاعجاز المشوب بالابداعية المطلقة الذي يصل مرتبة الاسطورية ليتوافق في بنائيته مع جسامة الحدث الذي يوازي في واقعيته اللامعقولية ما هو اسطوري وهذه دلالة بمنتهى الحساسية نتشوف من خلالها حقيقة بنائية هذا الخطاب، فضلاً عن تأسيسات أخرى تسهم في البنية التكوينية لهذا الخطاب اذ ثمة تأسيسات تشكل مرجعيات تتمثل ببنائية معمارية مدرسة بغداد لفن التصوير الاسلامي من خلال بساطة التكوينات وسمات التجريد والتسطيح فيها فضلاً عن سمة التكرار كما في تكرار تتابعية بعض



الشخوص والنسوة والخيام وما إلى ذلك مع تعدد خط الارض والمبالغة في حجم الشخوص المهمة لجوانب اعتبارية وتأكيد عنصر الخط وخرق المنظور التقليدي.

ان هناك تناص اخر يقوم عليها هذا الخطاب فهو ليس ببعيد عن تأثيرات الرسم الاوربي الحديث اذ ان تأثيرات المنجز الجمالي لدى (بابلو بيكاسو) تبدو جلية كما في بساطة اشكاله وعفويتها وفي جورنيكاه وتكعيبيته باشكالها البطولية فضلاً عن تأثيرات وحوشية (هنري روسو) وكذلك الحال في بساطة وتلقائية أشكال والوان (بول كلي) ووحشية ورمزية (بول كوكان) الا ان بصمة (كاظم حيدر) تفرض اسلوبيته ورؤاه الابداعية لتتفرد في منجزه هذا. كما هو شأن (كاندنسكي) التي تبدو نتاجاته مكتظة بتأثيرات (بيكاسو) و(كوكان) و(شاكال) على مستوى منظومة العلاقات الشكلية واللونية.

في ضوء تفاوت توزيعات الوحدات الشكلية في المنجز الفني. يبدو جسد الحسين (ع) المسجى على الارض بصورة تثير السخط لدى المتلقي. اذ يبدو الجسد موزعاً وموشى بالحزن والذبول، وهذا يعيدنا إلى لوحةالمسيح الاصفر الامر الذي يعلق على الصليب بشكله الهزيل وكل من الشكلين يمثلان رمزاً للاجهاض الانساني بمسميات الطغيان والهمجية والاستلاب.

ليس من شك ان كاظم حيدر قد عاش. بل كابد الكثير خلال تشييدات مراحل بناء هذا المنجز اذ هو يعايش كل حيثيات الحدث منغمساً في فضاءاته ومتماهياً مع التفاصيل الصغيرة لكبوة ومقتل هذا الفارس الجليل الامام الحسين (ع) لينجز عملاً ما هو الا بانوراما عاشوراء تلتف برمز من اللون الاسود الذي يمثل شكلاً من أشكال عاشوراء.

تتموضع الطيور في فضاءات هذا الخطاب في صورة تشكيلات سوداء اللون لدلالات رمزية ووظيفية معاً. فانها تخفف من حدة مساحة اللون الابيض كوظيفة شكلية بغية ان تشكل نقاط ارتكاز لمساحة فاصلة تماماً بين كتلتين اذ تعد تلك الطيور أواصر ربط تجمع بين كتلتين فضلاً عن ذلك ووظيفياً فانها تمنح المتلقي



احساس في العمق في متاهات تجريدات هذا السطح التصويري. مع رفد المتلقي باحساس حركي أزاء سكونية المساحات الواسعة من اللون الابيض.

وتحمل الطيور دلالات تحمل تأويلات عديدة فهناك اعتقادات ترى ان الارواح الطاهرة عندما تستشهد في ارض المعركة تتحول إلى طيور كما تفسر كذلك هي في الرؤيا. مع ان الفنان يجسد معركة الا انه لم يستخدم الطيور طبقاً ودلالات كهذه. اذ تمثل هذه الطيور جوارح تحوم حول الجثث المتناثرة في أرض المعركة لتدلل على جسامة الحدث وبشاعة آليات القتل فيه فضلاً عن الافادة من تشكيلاتها الوظيفية والتكنيكية في العمل الفني.

تم توزيع العناصر في هذا الخطاب في كتلتين رئيسيتين احدهما تمثل الشر كله والاخرى تمثل الخير كله ليكتسب الحدث دلالات تتجاوز آنيته وليتسم هذا الصراع بديمومته وسرمديته فكم حسين يقتل كل يوم في بقاع العالم واقرب مثال الينا ما يحدث في فلسطين الحبيبة من استشهاد هذا الكم الكبير من الفلسطينيين دون ناصر في وقائع تتكرر كل يوم. في صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر.

ان كتلة الاعداء تتسم باضطراب الحركة والتخطيط فيها وابراز الاسلحة خارج حدود الكتلة مثل الرمح والسهم في منطقة الضوء في النهارات الجلية وكذلك رأس الحسين (ع) انما يؤول باستمرار الصراع وازليته فضلاً عن ذلك ان انشائية هذه الكتلة تزدحم باللون الاسود. لون الليل الذي يمثل العماء وكثافة القسوة والظلم. وسط نهار الظهيرة اذ توغل هذه الكتلة بالقتل والتيه معاً، في حين تتسم انشائية الكتلة الاخرى التي تمثل أنصار الحسين (ع) بوصفها أكثر شفافية وهدوءاً بل ان هناك ترميز للايحاء بامتداداتها كما في امتداد الاشخاص بشكل تعاقبي بما يوحي بالمنظور بل ان هذه الكتلة تخترق بمنظورها الافق نفسه لتمتد خارج حدود اطار اللوحة وهنا ترميز لامتداد هذا المنهج ومشروعيته وأحقيته.

ان (كاظم حيدر) يتناول موضوعته ليس لغرض الاستعراض كما في لوحة (زورق الميدوزا) للفنان الجريكو اذ يستعرض موضوعته عبر انشائية الرسم



الاكاديمي. اذ يوغل (كاظم حيدر) بتماهي ما هو ذاتي إلى ما هو موضوعي برموز ذات محمولات سايكلوجية عبر تجليات للحدث بحدسية عالية في معالجات توصف عادة بالوحشية والتغريب باخفاء ملامح التبسيط والفطرية والارتجال لمعالجات تقنية تتسم بالسماجة. اذ يتطلب مشهد كهذا مثل هذه المعالجات التي تكوّن ائتلاف قادر على هضم وتأليف دراما مشهدية هذا الانشاء التصويري وبالتالي تعميق الدلالات السايكلوجية للفنان في هذا الخطاب كما يظهر ذلك جلياً هذا التماهي في العمل كلية وبشكل خاص عندما يدون الفنان اسمه في قطعة سوداء في اسفل جهة الشمال اذ تمثل تلك حيثية من حيثيات الامام الحسين (ع) وهي تمثل دلالة إلى حجم والغمم والحزن السواد الذي يكتنف شخصية الفنان امام هالة هذا المصاب الجليل. مع تصعيد الدلالة السايكلوجية من تماهياتها الذاتية الضيقة لدى الفنان إلى بلورة دلالة سيسيو – سايكلوجية لاقتران الموضوعة أصلاً بكل من الشعور واللاشعور الجمعي لدى الآخرين.

ان منظومة العلاقات الشكلية بدلالاتها الرمزية في هذا الخطاب البصري تمتاز بوصفها في حالة من الديناميكية اذ ثمة اندفاعات وانضمامات وتجاذبات بين ما هو ثابت ومتحول. فكتلة انصار الحسين (ع) كتلة تقوم منظومتها العلاقاتية بحركة إلى ما بعدها باندفاعات عبر سمة التكرار اذ تشكل فعلاً تحولياً على الرغم من المشهدية التي توحي بالثابت واقتران ذلك بطمأنينة النفس وانتصار هذه الكتلة على المدى البعيد. في حين ان الكتلة الاخرى التي تصور معسكر العدو تمتاز بالاحتدام الحركي عبر ضوضاء بصرية في لغط وجدل وتشابك في حمحمة العماء والغي أثناء مقتل الامام الحسين (ع) ولذلك مسوغاته اذ ان اجواء المعركة تتطلب تصاعد آليات الفعل الدرامي الذي يقترن بالحركة بفعلها الذي يقوم على جملة من التحولات التي توحي بالصيرورة اذ تعد الصيرورة عملية التغيير في ذاته من حيث انه انتقال من حال إلى اخرى مقابل الثبوت والسكون، وعند هيرقليطس تمثل

الصراع بين الاضداد ليحل بعضها محل الآخر، في حين عدها هيجل سر التطور فهي تحل مشكلة التناقض بين الوجود واللاوجود[1].

على الرغم من دراسة الفنان (كاظم حيدر) فن الديكور المسرحي في الكلية المركزية في لندن. فانه يغاير نفسه بشكل مذهل. في تأثيثاته لتوزيعات مفردات تكويناته البصرية التي ترتبط بالاثاث. فهو يرى ان الفن ابداع والابداع بطبيعته يستوجب المغايرة ابداً. موظفاً في الديكور أثاث مستلزمات المعركة بوصفها حيثيات شيئية مادية لابد منها في المعركة مثل الدروع والسيوف والخناجر والمتاريس والخوذ وازياء الحرب والاسهم والاسرجة والخيام. في ديكور لم يؤثث له (كاظم حيدر) تأثيثاً عقلياً منضبطاً اذ اشتغلت قصدياته في معالجات تستوجب تشغيل المنظومة الحدسية التخيلية كما في بعض مراسيم الاسطورة التي لا نستطيع ان نعبر عنها بلغة الشفاه العادية فلجأ إلى لغة الترميز والفنتزة والرؤى، لكن ما يؤخذ على الفنان (كاظم حيدر) على الرغم من اتكاءاته على كم كبير من الدلالات الرمزية كونه لم يمنح الامام الحسين (ع) في خطابه البصري هذا دلالاته الرمزية الماورائية المطلقة بوصفه رمزاً يتجاوز حيثيات الحدث. اذ يستعرض بعاطفة متأججة توصيفات الحدث المؤلم. واعتقد ان الفنان يتوسم في عمله ابراز مظلومية الحسين (ع) والعمل على اهتزاز منظومة الاستقبال العاطفية وشعور المتلقي بالاسى والحزن والخسران، وهذا بحد ذاته يعد بعداً تأويلياً آخر اذ ان ثورة الحسين (ع) ومقتله مع ابنائه وأصحابه على شاكلة بشعة كهذه كانت تشكل دعوة واستجابة عاطفية لمثل هذا الموقف قبل أي شيء آخر. أليس واحد من اهم الاستجابة للايمان يستوجب الايمان القلبي فالعاطفة تشكل مدخلاً حقيقياً لمواقف كبيرة حساسة، وبهذا تتشظى البنى النصية تأويلياً في هذا لخطاب بواقعته التأريخية بشكل غير مباشر طبقاً لانفتاحات مستقبلية. ويعد (دلتاي) ان المنجز الجمالي لا يعد نظاماً مغلقاً من الرموز والاشارات.

---

(1) مذكور، ابراهيم : المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، 1979، ص1.8.



انما هو نظام مرئي مفتوح، وان حركة الرؤية البصرية والنقد وجدلية أشكالية المفاهيم تمثل المنحنى الدينامي في عملية التأويل بين المتلقي والمنجز البصري عبر جدلية القاريء والمقروء من خلال تنافذية التفاعل المتبادل بين الطرفين اذ يتحرك التأويل وآلياته بين الطرفين نحو البحث عن المعنى الذي يكتنزه الخطاب البصري اذ يصعّد التأويل ويفعّل في المعنى في محمولات هذا الخطاب ويرى (دلتاي) أيضاً بامكانية وجود الحقيقة ضمن توجهات وتمفصلات التأويل نفسه خاصة وان التاريخ لديه يعد فعلاً معرفياً ثراً لممارسة الهرمنيوطيقا على الرغم من وجودها في حقل العلوم ايضاً[1].

ان توسم (كاظم حيدر) المنهج الحدسي وآلياته الرؤيوية والفنتازية من حدث واقعي وتأريخي قد أسهم إلى حد بعيد في ايغال مباشر إلى جوهر الحدث كما كان (برجسون) يعتقد بامكانية ان نصل إلى حقيقة العلم من خلال التحليل وان نعالج الظاهرة معالجة من السطح الخارجي اذ يستوجب تدخل المنحنى العقلي بدرجة عالية في حين عندما نوغل إلى عمق. اصل. ماهية الاشياء يستوجب علينا توسم المنهج الحدسي الذي يرى فيه (كروتشه) فعلاً رؤيوياً والتفكير حدسياً اسبق من كل انواع التفكير الاخرى والقاعدة الاساسية التي تبنى فوقها كل انواع التفكير وهو اقرب الينا منه إلى المنطق. وقد توسم (كاظم حيدر) اكبر قدر من المعالجات الحدسية لدى الطفل والوحوشي والفطري والبدائي بدلالاتها الرمزية.

وليس خافياً تأكيد (كروتشه) على الصور الذهنية بنية والتي تعد أساسية في اشتغالات المنظومة الحدسية فضلاً عن تنافذية المنحنى السايكلوجي الذي يشكل فاعلية مهمة في هذه المنظومة اذ يرى (سوسير) ان الصورة الذهنية ليست

---

(1) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر وفن ، ع16 ، دار الشؤون المغربية ، الدار البيضاء ، 1999 ، ص71-72.



صورة مادية، بل هي الطابع السايكلوجي للشكل، اذ تعد الطابع الذي تتركه على حواسنا[1].

ان القصدية لدى الفنان تمنحه مشروعية إستلهام منابع تتوافق مع غائياته طبقاً ومعالجات تتسم بالابتكار لكل ما هو جديد في عالم الفن والجمال، فهناك فنانين آخرين قد توسموا الرمز والاشتغالات الحدسية لدى الطفل البدائي والفطري أمثال بابلو بيكاسو وهنري ماتيس وبول كلي وشاكال وآخرين، فالفن لديهم اختراق وكسر للقوانين. بل هو اختراق لزمكانية الوسط الخارجي.

ان المعالجات الادائية في هذا الخطاب تستوحي الكثير من ابجديات الرسم الشعبي بمسمياته السيمولوجية والاشارية بعيداً عن تركيبية الصورة وتعقيدات المعالجات الاكاديمية، اذ ان صور الرموز الشعبية تحدث ما تحدثه وجدانياً بعيداً عن التأملات العقلية الصرفة فعادة ما هو مهم لدى الفنانين الشعبيين الدلالات التعبيرية لصورهم ورموزهم واذكاء عاطفة المتلقي بمزيد من الطاقة التعبيرية. لذا نرانا نتفمس مرة واحدة أمام جلال وسحر الخطابات البصرية الشعبية بمحمولاتها اللاشعورية الجمعية وبساطة تكويناتها والاختزال الشكلي واللوني فيها والتعبير الصريح والصارخ لعنصر اللون وحدة الخط وفاعليته الجمالية لتشكل موحيات ذات طاقة تعبيرية سايكلوجية هي انعكاس مباشر لتراث الفنان الشعبي بطاقاتها التأويلية العالية اذ تم توظيف ذلك في جميع التوزيعات والعلاقات الشكلية واللونية والخطية وتاثيراتها في هذا الخطاب البصري.

بقدر ما يمنحنا هذا الخطاب قدرة على توصيل دلالاته بوصفه رسالة لها اشتغالاتها التوصيلية مع المتلقي. بقدر ما يحتفظ الخطاب بسرية وايحاءات ومعالجات استغلاته ليحتفظ بسر تجدده وديمومته خشية ان يتداعى ويسقط في شيء من

---

(1) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2..2، ص38.





المباشرة. ان هذا الفن الذي يمنحنا هذه المشهدية الصعبة والتي تكمن تعقيداتها في بساطتها والتي لا تقول عندياتها مرة واحدة. اذ تتجدد دوماً في تشظيات جديدة من المعاني نتيجة لهذه الكيفيات التي تقوم عليها لتحتفظ بأسرار نجاح وديمومة الخطاب البصري عبر الاسترسال والايحاء اللذان يتجاوزان في تماهياتهما مع كل ما هو خارج حدود الحسي والتسجيلي.

ان (كاظم حيدر) في منتجه البصري هذا في منظومته الرمزية انما ينحت في اثر وبما هو أساسي في الحقل المعرفي والعقائدي والوجداني لشخصية الفنان اذ يعد هذا المنجز قمة هرم ما ينتجه الفنان بما يشبه شكل القضية والالتزام كما في نصب الحرية لدى (جواد سليم) وموضوعة أستشهاد الحسين (ع) تشكل قضية والتزام وتجربة معاشة من قبل الفنان من خلال تماهياته مع هذا الموقف التأريخي الذي يمثل صراع الحسين (ع) استشهاده من قبل الطغمة الطاغية اذ يرى (دلتاي) في موضوعة التجربة المعاشة بوصفها معطى مباشر للوعي الفردي، ولها بذلك وظيفة معرفية تؤطرها الذات فتختلف التجارب المعاشة عن تجريدات العلوم الطبيعية اذ انها تطرح موضوعاتنا في اطار الادراك المباشر للوعي ليحدد مفهوم التجربة المعاشة وقوة التجربة البشرية في مقابل التجريد العلمي فالتجربة هي بهذا المعنى حامل غزارة الاحساسات والانفعالات في كل تجربة فردية تخص الفرد بعينه، وهذه التجارب المعاشة هي جملة الممارسات والمقاصد المتوجهة نحو الموضوع المعطى للوعي وبقدر ما يرى (دلتاي) ان التجارب المعاشة تتم من قبل المتلقي مع شخصية مبدع النص، الا ان الأمر هنا يتم من خلال تأويلاتي الخاصة كمتلقي بمعايشة تجربة الحسين (ع) من قبل الفنان ذاته وآثاره النفسية الكبيرة على الفنان واسقاطات ذلك في منجزه البصري. ويرى (دلتاي) كذلك ان التجربة المعاشة في ميدان الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية هي غيرها في العلوم الطبيعية، فيرى ان العلوم الطبيعية تهدف إلى شرح الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة بينما تهدف الهرمنيوطيقا في

العلوم الانسانية إلى تأسيس نظرية للادراك والفهم بكون هذه العلوم الانسانية تجسد طرق التعامل مع التجربة المعاشة[(1)(2)].

عاصم عبد الأمير استطيقا الدهشة..

بين صخب الطفولي والبدائي*

في تجربة أخرى ثمة تحول أسلوبي في مخاضاته ومعالجاته التجريبية. اذ يغادر (عاصم عبد الأمير) دراماتيكية الخطاب البصري ليغدو السطح التصويري لديه مختبراً أكثر تشريحاً في توزيعاته الشكلية التي تنحو منحاً هندسياً بفعل تأثيرات نتاجات (محمد مهر الدين) معادلة تشبه شكل الإلهام تتمثل ببلورة المنظومة الخبراتية النقدية التشكيلية لصالح منجز الخطاب الجمالي البصري.. اذ يجمع (عاصم عبد الأمير) متوازيات معادلة كهذه على مستوى هذين المنجزين ليتحدا في فضاءات من الخلق الفني والنقدي معاً. حيث يلتقيان عند إنضاج الفنتازيا في خطابه البصري ويفترقان عند تفعيل الإرادي في منجزه النقدي. .اذ يرفد (عاصم عبد الأمير) على نحو أكثر من ربع قرن منجزاته التشكيلية والنقدية معاً بنوع من الالتزام والذي لا يعرف الحرفية والنمطية. انه الالتزام الذي يشتغل مع ما هو صادق لديه ليخرق من خلاله كل أنواع السلطة. وقمع وجهالة الأخر. ليرتقي بالمتلقي بحسية استطيقاه البصرية التي تنمو ابداً ويصعّد من الوعي الجمالي لدى هذا المتلقي من خلال تشريحات طروحاته التنظيرية والنقدية.

---

(1) الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البضاء ، 2... ص48.

(2) الزين ، محمد شوقي : الفينومنيولوجيا وفن التاويل ، مجلة فكر وفن ، ع16 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1999 ، ص34.

(*) انظر الاعمال في الملحق .





وتصيبنا الدهشة مرة أخرى اذ تتصاعد آليات النقد التشكيلي عبر الأنساق. التنظير. التأويل. في مسميات هذا الكم من التفصيلي والإرادي والحكم الجمالي. او هكذا يحلل (عاصم عبد الأمير) الخطابات البصرية الجمالية نقدياً. لينغمس في عوالم التشكيل البصري رامياً بعيداً لغة نقد الأنساق وإرادة الأحكام الجمالية بعد ان أثث جيداً من خلال وعي هذه اللغة ديكورات خطاباته البصرية لا شعورياً ليوغل في لاغائيات استطيقا الإشارة والرمز والإيماءة في مسميات الحلم. وتداعيات الاسترسالي من الصور المخزونة في قاع الذاكرة البعيدة لدى (عاصم عبد الأمير) ليحيلنا بذلك إلى عالم الحلم ذاته بعيداً عن تعاسات اليقظة وترهلات نمطيات اليومي.

أنها خطابات جديدة في مضامينها. وبأسلوبية شكلية ولونية جديدة هي الأخرى. والجديد فيها بقدر ما هو معاصر بقدر ما يمثل ويهضم مكونات جمالية ومفاهيمية عبر تأملات (عاصم عبد الأمير) لمفهوم الحضارة والتراث فهو يستلهم روح المفردة الشعبية. هذه المفردة التي تمنح خطاباته شكل من أشكال الهوية مخففة بذلك من حده ما هو تغريبي في هذه الخطابات.

لقد عرفناه في تجاربه الأولى في عقد الثمانينيات يمارس نوع من أنواع استراتيجيات التفكيك – للموتيفات – البصرية – للفضاء – للشكل الإنساني – هذا الشكل الذي يبدو لديه موزعا بل ومهمشاً بكل أنواع اللعنة بفعل كم من الضغوطات – السلطة. الأخر. انكسارات تاريخية (ردود فعل نكسة حزيران) – الحرب العراقية الإيرانية. هزائم يومية. عوامل تفتك كل ما هو اخضر في أحلامه. بل ان الرؤوس الإنسانية المبتورة عن أجسادها والتي يسترسل بعضها حتى الساعة في خطاباته البصرية ولكن بأشكال أخرى اذ توغل مضامينياً لتأخذ أبعادها. من أشكال الاستلاب والقمع السلطوي بمستوياته الميثولوجية والدينية والسياسية اذ يمتد بعضها لا شعورياً حتى (موقعة كربلاء) التي شهدت ميلودراما مصادرة الرؤوس المبتورة إلى الشام ثم عودتها مرة أخرى بما يشبه ممارسات الطقوس الأسطورية والتي

جسد ملامحها بشكل جلي وخلاق في ملحمته الشهيرة الفنان (كاظم حيدر)، وليس التاريخ الذي يسبق هذه الواقعة والذي يعقبها أيضا بأقل دراماتيكية من واقعة كربلاء. وعلى المستوى الذاتي تعد خطاباته تلك شهادة روحية ونفسية لشكل من أشكال الاغتراب الروحي والمكاني معاً آنذاك في ظل نظام قمعي في مرحلة الثمانينيات اذ تكون السيادة عادة للفضاء النفسي الواسع في خطاباته التي تحدث جدلاً ميلودرامياً في مناخاتها النفسية التشائمية السوداوية ولا شك ان لمخاضات هذه التجربة مرجعياتها وكما هو الحال في الأجواء النفسية لفضاءات وأشكال (علي طالب) آنذاك والرؤوس المهشمة الموشاة بألوان متناثرة في الأعمال النحتية لدى (إسماعيل فتاح الترك). غير غافلين التجارب السريالية لدى – دي شيريكو – في رسوماته الميتافيزيقية وفي أعمال (فرنسيس بيكون) التي تصور دراما استلاب الإنسان المعاصر وكذلك الحال في تجارب (ليزا الترك).

وضمن السياقات العامة لمعالجاته البصرية تشكيلياً وتحديداً في معرضه الشخصي في عام 1997 يبدو ان (عاصم عبد الأمير) يستثمر طروحات الفرنسي. هذا البدائي المعاصر (جان دبوفيه) اذ تتحول مسوخاته إلى قيم استطيقية ليتفرد بأسلوبية دون غيره من مجايليه. مستوحياً معالم وحيثيات الطفولة وطقوس وفضائحية كل ما هو بدائي. وإعلان سافرعن المسكوت عنه في الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي ضمن توجهاته التعبيرية التجريدية. ليقوض دبوفيه كل طمأنينة المتشابهات اذ يغرق في لجة المغايرة والاختلاف ليتفرد بخطابه البصري باستطيقياه الجديدة. ويحول (عاصم عبد الأمير) هو الأخر ملامح السوداوية والتشويه وحفرياته من المسوخات إلى غبطة من الجماليات. وعادة الوجوه لديه عبارة عن كتل إيمائية او أشكال بدائية تستمد حضورها من وجوه التماثيل الرافدينية في (تل اسمر). ملامح. لقى وجوه. ضربات لونية سريعة تتضح من خلال فاعلية الحدس مع خطوط متقاطعة لعلامات النفي اذ يبدو ان الفنان ينكفئ بعيداً عن حركة اليومي ليوغل في طلاسم



من السكون. في تجلياته لوجوه بدائية. تتماهى مع نسيجية فطرية وبدائية (منعم فرات).

وليس غريباً ان يفرش (عاصم عبد الأمير) أرضية سطحه التصويري بإنشائية أبجديات سيميولوجية وبنائية الخطاب البصري لدى الطفل. اذ يرسم أشكاله بعفوية مطلقة. وجوه تحتل مركز العمل الفني لتفرض سيادية مطلقة او مفخّمة للانا. بعض شخبطات هي تعبيرات نفسية محضة. فراشات بدائية جداً. وأشياء تخلق أول مرة تتوجس طريقها في مسارات من التيه. أشجار. نخلات. هكذا تخبرنا بصريات متحفية معرضه الشخصي 1997. متحفية تحتفي بالإشارة والإيماءة وتلافيف وحفريات ذاكرة لطفولة تتوه.

ان مكونات بصريات الطفل تشتغل مع كل ما هو متغاير مع الآخرين وبالمحصلة فالطفل يرسم ما يعتقده هو تحديداً وليس طبقاً لما يراه. وهنا تكمن خطورة الموتيفات البصرية لدى الطفل اذ يسقط عليها (الأنا لديه) لتمسي رسوماته استجابة لمدركاته الحسية غير منفصلة عن محمولاتها النفسية الشعورية منها واللاشعورية لأشكال يشتغل الرمز والتأويل فيها. انها رسومات تشبه شكل الحلم. اذ لا منطق في الحلم. ولا ممسكات للزمن فيه. فالحلم فسحة ننفذ من خلالها إلى المطلق في سيل من الفنتازيا. وما اقرب ذلك إلى عالم الفن هذا العالم الذي يغادر المنطق والتبويب اذ يشتغل في الإطلاق. فالطفل يصل إلى ما يريده مرة واحدة ويعبر عما يريده أيضا مرة واحدة. اذ هكذا يتعلم (شاجال) الكثير من خفايا رسومات الأطفال. انها رسومات اقرب منها إلى الإعجاز الأسطوري رغم فداحة ما هو فطري وساذج فيها. فكيف لا ينهل (عاصم عبد الأمير)منظومته السيميولوجية وبناءاته الشكلية من عالم الطفل. فالطفل يشتغل بحدسية لا تعرف لون المنطق فيها. والفن يتشظى في فضاءات من التخّيل واللعب الحر. وخطابات (عاصم عبد الأمير) تضج بذاكرة بصرية تشتغل مع وحدات بنائية ومنظومة علاماتية كهذه. اذ يغادر الفنان الكتل الصماء وكابوسية الفضاءات التي تفضي إلى لا نهائيات من السكون في

تجاربه الأولى في الثمانينيات ليحتفي بكرنفالات من الفرح الغامر في ضجة بصرية لونية تتسم بوصفها حداثوية معاصرة حقاً.

ومما تجدر الإشارة إليه ان الفنان بشكل عام لا تنفصل أسلوبيته عن مجموعة العوامل والضغوطات السياسية والاقتصادية والثقافية خاصة وان ثمة تحولات كثيرة في مخاضات التجربة العراقية في ظل الحرب والحصار وسقوط النظام السابق اذ ان لهذه العوامل تأثيراتها المباشرة على مستوى جميع التحولات في الخطاب البصري شكلا ولوناً ورؤية وتعبيراً فتجاربه الأخيرة تعد أكثر نضجاً وحرية ودراية في ممسكات وحدات وثيمات ما هو احترافي فيها أسلوبيا بما يمنحه إحاطة وفذاذة في مخرجات خطابه الجمالي اذ يمارس (عاصم عبد الأمير) فاعلية احترافية ضاغطة في معمارية بناءاته الشكلية فيقسم أرضية السطح التصويري إلى عدد من المربعات والمستطيلات ليلقح تقسيماته الشكلانية تلك بمنظومة أشارية تجمع بين ما هو طفولي. ذاتي وبين ما هو تاريخي ليغامر بفرش مساحات من اللون الأسود لكن الأسود الحالك هنا يبدو أكثر بهجة بما يحتويه من النقاط حمراء اللون او من خلال تضاداته من الأبيض والأحمر من التقسيمات الشكلانية اللونية الأخرى مانحاً إياه بحبوحة من الفرح الداخلي. وان معالجاته اللونية معالجات احترافية ذكية خاصة في استخداماته للون البنفسجي المثقل بالرومانسية والحلمية. والسطح التصويري لديه اقرب إلى نسيجية حياكة البساط المحلي الموشى بالاشارية والحروفية والأشكال الصورية والتي اغلبها. لقى. دمى. وفي لوحات أخر تغدو خطاباته اقرب منها إلى كراسة رسوم الأطفال. كراسة تضج بالشخبطة والمشاكسات والتجريدات الشكلانية وإعلان عما هو مسكوت عنه. وفي المحصلة النهائية تعد تلك حاجات روحية ونداءات قصية. وحاجات طفولية لم تلبى في أوانها. وشبق لم يقل عنديات آهاته الجنسية ألا الآن.

في تجاربه الأخيرة يبدو ان (عاصم عبد الأمير) أكثر تحرراً في معالجاته اللونية والشكلية اذ ينأى بعيدا عن حدية التقسيمات في سطحه التصويري ليغدو



السطح أكثر فاعلية في تجلياته من التجريدات اللونية الحرة التي تشبه شكل اللعب الحر. فأشكاله تتوسم كل ما هو خالص ولا تحتكم الا إلى ضرورات داخلية تأملية محضة فتوزيعاته اللونية تتفتت بقعيا بعيدا عن استفزاز الشكل الهندسي. بل يغدو السطح لديه انغمارات لتدرجات اللون الواحد. اذ يتسيد تارة اللون البنفسجي – الحالم - مساحات السطح التصويري وتارة أخرى ينغمر السطح التصويري بتفاوت درجات اللون الأخضر – البدائي – مع توزيعات لكتل لونية تتقطع هنا وهناك فوق سطحه التصويري تجمع بين الأحمر والأصفر والبنفسجي محدثا بها فعلا ديناميكيا بغية تحريك ما هو ساكن من التوزيعات اللونية السيادية ذات اللون الواحد لتشكل مراكز استقطاب متعددة لشد بصر المتلقي إزاء المعطى الجمالي.

ان (عاصم عبد الأمير) وهو يعد من المقربين من نتاجات فناني الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق وهو أيضا ممن وثقوا وأولوا وفسروا عطاءات منجزاتها البصرية وبذا فهو على دراية بأهمية مخاضات المنجز التشكيلي لجماعة بغداد للفن الحديث من خلال استلهام فناني هذه الحركات للموروث الحضاري الرافديني والتراثي البغدادي والإسلامي في معالم سيميائيات ومضامين خطاباتهم البصرية تلك، إيغالا منهم بالبحث عن هوية لملامح فن التصوير العراقي الحديث بمسمياته ذات المرجعيات الحضارية والتراثية والإسلامية والتصعيد من محلية هذه الخطابات إلى ما يؤسس بذور مدرسة عربية في فن التصوير على شاكلة مدرسة بغداد للتصوير ممثلة بمنمنمات (يحيى بن محمود الواسطي) بل منح هذه الهوية إلى ما يؤهلها إلى العالمية. وبالمحصلة يجد (عاصم عبد الأمير) نفسه يتكأ على هذا الكنز من البصريات الجمالية التشكيلية لمثل هذه المرحلة الحساسة من تاريخ مسيرة تطور الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق. بل يجد نفسه اقرب منه إلى بغداديات جواد سليم. ولهذا أسباب عديدة. فالفنان (عاصم عبد الأمير) ليس بالفنان الذي يطرح خطاباً بصريا لمجموعة من التلصيقات الكولاجية وهو لا يحتفي بذلك من اجل اللهاث إعلاميا. فهو يمارس تجربته الفنية بصدق اذ يتماهى بوله مع شخصية

جواد سليم أصلا والتي يجدها حجر زاوية. بل عتبة حقيقية لمفهوم الأصالة والتفرد في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر. اذ يجمع جواد. هذا الفنان الخطير في تأسيساته الاحترافية. يجمع بين حساسية التنظير وثورية المنجز البصري. ليقدم لنا نتاجات نكتشف فيها كل يوم ما هو جديد فما أحرانا ان نستلهم هذه النتاجات ونتماهى فيها ونتحاث بها متوسمين فيها روح التجديد عبر هذا التماهي ويبدو ان (عاصم عبد الأمير) يجيد لعبة التماهي هذه على الرغم من خطورة هذا اللعب الاستطيقي عند من لم يجد فيه اكتفاءاته الجمالية والابستمولوجية خشية الضياع في تجارب الآخر الجمالية.

ان (عاصم عبد الأمير) لا يستلهم أشكال لجواد تمتاز بجاهزيتها أبدا. أنما يستلهم إيحاءات العازفين او ابنة البستاني او القيلولة او صبيان يأكلان الرقي او فتاة. وغير ذلك مما هو لدى جواد موظفا القيمة التعبيرية للخط في رسوماته محتفياً بأشكال تعمق من امتداد وحداته البصرية بحفريات المنجز التشكيلي العراقي المعاصر. مثل شكل البساط. النخلة السومرية. المشحوف. الهلال. قرص الشمس. الطيور. شكل الزقورة. دمى وصبيان وصبايا. تماهيات بين الرمز الذاتي والتاريخي من خلال إيغال ظاهراتي من قبل الفنان مع المنظومة اللاشعورية الجمعية تاريخياً. يصعّد مما هو ذاتي إلى ما هو موضوعي او يحايث بين الاثنين. وهنا يتصاعد الحيز الإشكالي لديه في هذا التلاقح بين ما هو ذاتي مفرط بالتخيلية والفطرية والبدائية. ذاتي ينضج بفعل اشتغالات حدسية تجمع بين التجريدية والرمزية والتعبير. وبين ما هو موضوعي يستمد وجود كينونته من الإرث التاريخي ومشروعية التأسيسات الجمالية والمفاهيمية في المنجز التشكيلي العراقي المعاصر. ليبلور بذلك رؤية استطيقية تمتاز بتفرداتها الأسلوبية. اذ يلاقح بين ما هو متخيل وما هو إرادي. بين ما هو لاغائي. وبين ما هو قصدي لينتج بذلك خطاباً بصرياً يقوم على كيفيات استطيقية عصية ترفل بالإيحائية الرمزية ليضع المتلقي إزاء فضاءات من التأويلية مانحاً إياه اكبر قدر من تشظيات المعنى. اذ يقوض (عاصم عبد الأمير) الجاهزية والمألوف والتقليدي. ويكسر



أفق توقع المتلقي في كل تجربة جديدة من تجاربه الفنية. فهو باحث يضع بتأني وعلمية أبجديات ما يرسمه. بل يفعل ذلك بدقة كما أعهده من خلال انتقاءاته واطلاعاته في مجال رسومات وأدبيات الطفل وملامح الفطرية والبدائية والموتيفات الخاصة بالتراثيات وبغداديات جواد سليم والأدب الرافديني فضلاً عن فتح الباب مشرعاً على مصراعيه أمام التحولات الحداثوية وما بعد الحداثوية. وهذا بطبيعة الحال يمنح (عاصم عبد الأمير) ارث تراكمي بصري إثرائي كبير. لكن المعادلة الأصعب ان الفنان لا يستخدم هذا الإرث الخبراتي الذاكراتي بمسمياته الأكاديمية والتسجيلية والتوثيقية انما فعل ذلك وهو منغمس في حفريات منظومته اللاشعورية مانحاً تراكماته ومفرداته الواقعية تلك فضاءات من التخّيل ليعوم فيها لاشعورياً. وباعتقادي انه يجيد العوم بشكل جيد في قيادة توزيعاته الشكلية واللونية ومفرداته البصرية طبقاً ومعالجات حدسية تعرف المكمن الحقيقي لارتجافات العاطفة وتجليات الفكر عبر الفطري والبدائي والساذج أحياناً. فالمهم في الأثر الفني ان يستحيل الزمن الذي نقف فيه قبالته أثناء التلقي الجمالي إلى محض عدم. إلى نقطة الصفر. إلى عتبة من عتبات مغادرة كل ما هو جاهز لدينا من الأحكام وتبويبات وتصنيفات الجمال المدرسية. لنكون في حالة من حالات البدائية اذ لازمن نستغرق في طياته الا الزمن الذي يفرضه علينا ذلك الخطاب البصري. و(عاصم عبد الأمير) يفعل ذلك في خطابه البصري خاصة في تجاربه الأخيرة. هذه التجارب المفعمة بإيقاعات تماهيات بصريات المشاهدات الحلمية في بنفسجيات ألوانه وعضوية أشكاله وخطوطه واستسلام موتيفاته البصرية إلى متكاءات لاشعورية. انه يرسم إحالات اذ يحيلنا بل يدسنا دساً في منطقة اللعب اللاشعوري في ذاكراته الطفولية التي تزدحم بالمشاكسات. والمشاكسات هنا هي مشاكسات الشكل واللون والخط والخربشات التي تتلعثم. بالمضاميني. ومضامين (عاصم عبد الأمير) مضامين بسيطة. اذ يثقف مفرداته البصرية بالتجريد حد البساطة لتتناغم ومنظومته الذاكراتية اللاشعورية إلى عتبة أكثر تفكيكاً بعد ان أمست أشكاله أكثر تجريداً اذ ينسحب طبقاً وخط تحولاته الاسلوبية طولياً من عاطفة احتظانات خط

الأرض وإيماءات المنظور والتجسيم ليستسلم بالتجريد. بل أرى المعطى الجمالي في تجاربه الأخيرة انما يتوسم تجارب (فاسيلي كاندنسكي) هذا الفنان الروسي الذي يزدحم بوحشية (كوكان) واللعب الحر لـ(بابلو بيكاسو) وخربشات اللون لدى (فنسنت فان كوخ) اذ تطفح ألوانه بالروح. فلا شيء سوى الحاجات الروحية لتمسي الالوان تجريدية حرة خالصة. وأشكال (عاصم عبد الأمير) بطاقاتها اللونية الثرية انما تتثائب بنعاسات من التجريد. لكنه تجريد رومانسي يلازم اخضرارات وبنفسجيات وما هو ازرق فاقع من الالوان. ان أشكاله الأخيرة أكثر حركية بعد ان كانت أكثر سكونية بل وأكثر إشراقا اذ تغدو الالوان فيها فيوضات من الروح. فهي تشبه شكل الصباحات في القرى القصية من قرى مدينة الديوانية. تلك القرى العالقة في ذاكرة (عاصم عبد الأمير). قرى تنعس بالبراءة والحلم. تحلم بقرص للشمس اصفر يضج تحته الصبية بالمرح واللعب وكل أشكال العافية.. قرى تنعس في محض هلال ابيض يشبه شكل حليب حزين يندلق في الليل فوق أشباه سقوف بيوتات معمارية بناءاته الشكلية في خطاباته البصرية الأخيرة التي تغرق بتجريد يحن إلى عضوية الأشياء ابداً.

انها خطابات تزدحم بأشكال تغدو أكثر شبحية وتجريداً. بل هي محض خطوط لأطفال يضجون باللعب مثل صبيان جواد سليم وهم يضجون بمشاكسات من الفطرية. وديكة تتطلّع صوب فجر ذهبي يغسل واجهات بيوتات هي محض أشكال مربعة ومستطيلة كما في أشكال (موندريان) تسطيحات ملونة لا تحمل شكل ما الا شكل عاطفة الأشياء ذاتها. شكل الجوهر الذي يمثل أصل الأشياء. بل شكل الروح التي لا شكل لها وهي تدعك عينيها من النعاس في ضجة قسوة هذا الكون اذ تسترسل في نوم عميق.

ان (عاصم عبد الأمير) رغم تحولاته ألاسلوبية الا انه بشكل او بأخر يحافظ على امتداد وملازمة بعض وحداته البصرية لكن هذه الوحدات تاخذ هي الأخرى سمة التحولية التوليدية الاسلوبية فضلاً عن وجود التقسيمات الشكلانية

المربعة والمستطيلة. لكن بشكل خفي. ولنقل بتمويهات شكلانية عضوية. وهذه تعد واحدة من مصادر صحة تحولاته الاسلوبية. وعلى الرغم من التزيينية التي تطفح بها رسوماته الأخيرة. الا ان الفنان لا يغرق في التزيينية المفرطة شأنه شأن نتاجات (ضياء العزاوي) بطاقة لونية هائلة تصل حد الصراحة والإطلاق اللوني طبقاً ورؤيته التصميمية. لكن (ضياء العزاوي) يحتفظ باحترافيته الاسلوبية هذه على الرغم من حساسية التحولات المهمة في أسلوبيته. انها نتاجات فنية لا تعمر الا ببحبوحة اللون. شأنها شأن نتاجات (هنري ماتيس) هذا الوحوشي الذي يفرط بانغمارات فيوضات اللون لديه. ألوان توضع مرة واحدة لتقول عندياتها حدسياً مرة واحدة. طبقا ورؤية حدسية تخيلية متعالية على الرغم من ممسكات منظومته التصميمية العقلية ذات الفعل الإرادي الذي يقوم على انساق من الاحتراف. اذ هكذا هي النتاجات الفنية العظيمة انها تغرق بالبساطة لكنها لا تمنح نفسها ضمن معاني جاهزة ومحددة. اذ نكتشف فيها كل حين معاني جديدة كما هو الحال في انغمارات التلقي الجمالي لنتاجات (عاصم عبد الأمير) اذ لا يعدنا في شي ما. ألا الاستغراق في المتعة الجمالية الخالصة دون ان نفكر بأي شي أخر. انه يمنحنا أشكال جديدة من الفنائية.. وهي تتشظى بالمعاني. اذ يدرك جيداً ان عملية مغادرة مساحة ما هو مظلم فينا. يتم بمغادرة كل أشكال التعاسات وان كانت جزء من لحمة تكويناتنا المادية والنفسية فهو يدرك وبشكل جيد ايضا ان الاشياء والذوات انما تنشد مسميات الفرح المطلق. هذا الفرح الذي لا يجد نفسه مطلقاً في الجدة او مقدار الصح والخطأ او في تخمة الأفكار او القوالب الأكاديمية التي تنخدع بها مدركاتنا البصرية أول مرة لتسقط بالنمطية بعد حين من التلقي ويراهن (عاصم عبد الأمير) ان لا يصدع إلى العقل حين يرسم وان يغامر بكل أوراقه على مسميات الفطرية والبدائية التي تصل حد الرمز. هذا الرمز الذي يتعالى نسغياً في التجريد. لكنه تجريد انطباعي يغادر قسوة الأشكال الهندسية التي تتعالى بالعقل. اذ يجد (عاصم عبد الأمير) ضالته في حدسيات تخيلية من اللعب الحر. في مراعي خضراء لا تدجن فيها قوالب جاهزة للطفولة. طفولة تتوافق وتوجهات الفلسفة الطبيعية لدى (جان جاك روسو).

وسيميائيات الطفولة في السطح التصويري لدى (عاصم عبد الأمير) نحن من نبحث فيها عن ضروراتنا الداخلية وحاجاتنا الطفولية التي لم تشبع قبل ان يبحث (عاصم عبد الأمير) فيها عن ضروراته الداخلية. اذ يغادر حاجاته تلك عبر سيل من التجارب في مخاضات معالجاته الفنية. انه يقدم لنا شكل من أشكال بيئة من الجنة ولكنها لا تشبه بيئة جنة (شاكر آل سعيد) في تجاربه الأخيرة مثلاً اذ ان الأخيرة تتوسم بكل ما هو متعالي ما ورائي مقدس انها جنة ثيوصوفية. ان جنة (عاصم عبد الأمير) جنة أرضية لا تخلو من الألم لكن هذا النوع من الألم لا يطفح بالفرح الا عبر تصاعد آهات الفنان. لكنه الألم الذي يغدو عند التلقي إلى محض فرح غامر. ما أجمل الكتل السوداء وهي ترقص في فضاءاتها اللونية مع من سواها من الكتل الأخرى. شأنه شأن (جان دبوفيه) اذ يحول معالم القبح إلى انساق استطيقية جديدة ليس أمامنا ألا ان نجيل البصر فيها طويلاً وبصمت مغمورين بطقوس جديدة من الجمال الذي يتعالى إلى ما ورائه في جلال من الحاجات الروحية اذ نبحث عن المعنى دوماً.

فاخر محمد. احترافية في التجريب وانتماء مع البيئة لفنان لا منتمي*

هكذا هو (فاخر محمد) يطفح بجماليات من الفوضى او فوضى من الجماليات والأمر سيّان لديه. فالعبث رهين بولادة كل من الاثنين معاً.. بعيدا عن التراتبية والأسبقيات، فهو لا يؤمن بالتبويب او التصنيف في مجال تجاربه الفنية. اذ ان الفن يقوض التبويب والتصنيف لتشرع كل الأشياء في اثراءات روحانية مطلقة. وهكذا عرفناه فناناً عابثا مشاكسا في تشظيات أشكاله الفنية وعلى الرغم من كثرة تمرحلاته ألا أن هناك ما يجمع هذه المراحل تحت (أنا كبيرة) تعد احد أسرار بلورة أسلوبية هذا الفنان وتأسيس ابستمولوجيا الإشكاليات الاستطيقية في اثراءات خطاباته البصرية.

(*) انظر الاعمال في الملحق .





و(فاخر محمد) اقرب منه إلى تلك القصص الخرافية التي يتحول فيها المرء اذ يضحى كل ما يمسكه إلى محض ذهب. وكل ما يمسكه فاخر محمد يغدو ذهبا خالصاً. وهنا تكمن الإبداعية بشكلها المجبول بالإطلاق. اذ ليس خافيا ان الفنان فاخر محمد يعد منظومة بصرية خبراتية اثرائية كبيرة. فهو يتابع عن كثب التحولات الفنية والثقافية القديمة منها والمعاصرة.. ومن خلال انتقالاته السياحية والثقافية والفنية بين بلدان عربية وأجنبية. والتي تمثل في حقيقة الأمر سياحة للروح والبصر معاً، اذ ان الفنان بحاجة ابداً إلى رئات أخرى يتنفس بها على الرغم من خطورة دخيل كهذا خشية تقويض المنظومة الأسلوبية لديه.

وإذا كان (فاخر محمد) يشتغل بالمغايرة. فالفن مغايرة أصلا.. بل أذا كان (فاخر محمد) يروض أشكاله بالمشاكسة لينتج كل هذه الفوضى من الجماليات عبر ما يقارب ربع قرن من فن الرسم او بما يزيد على ذلك فالفن اختراق. ومشاكسة. اذ ان كل مسميات الدهشة والصدمة أنما تنمو طوليا بديمومة الاختراق والمشاكسة معا كما الأسطورة اذ تستيقظ بالأعجاز واللازمن.

في خطابه البصري الجمالي البكر ممثلاً بتجاربه الاستطيقية الأولى خلال بدايات عقد الثمانينيات يحتفي (فاخر محمد) بموجوداته السمكية والنباتية والحيوانية والادمية أيضا.. ليخلق بذلك مناخات من العوالم التي تنهل بالخضرة والماء والبكرية. كما في الاسطورة الطبيعية. شأنه شأن (هنري روسو) اذ يخلق موجوداته عبر الصدق الذي يتماهى بالسذاجة والفطرية باللادري المطلقة غالباً.. ففنان مثل (هنري روسو) يصغي جيداً إلى ايقاعات الطبيعة والطبيعة السريالية منها بالذات ليكون في نهاية المطاف حاضنة لايقاعاتها. اذ لا تستسلم الاشياء لديه الا بالسذاجة. السذاجة التي ترفل بالسحر والتي لا تمنحك نفسها الا بالسذاجة نفسها حيث لا يمتلك مفاتيح مغالقها ألا فنان ساذج عظيم مثل (هنري روسو).

ان خطاب بصري كهذا يمتد لامتناهياً في تأويلاته الدلالية الرمزية طبقاً ومناخات لامتناهية من الهرمنيوطيقا. اذ ان (فاخر محمد) ينتج خلقاً من الموجودات.

موجودات تتآخى دون سيادة او سلطة ما. او أي شكل من اشكال الرقيب الذي يضر في شكل الانساق او شكل السلام لديه فموجوداته تتشظى في اللامحور وهي معترك لمخاضات من ديمومة تكسر حدود الاطر. وقد خرق (فاخر محمد) مفهوم الاطار اصلاً... فهو انما يبحث عن ذلك الاطمئنان الداخلي. تلك الباطنية. التي تفرض نوعاً من أنواع السلام. وشكل من أشكال السعادات التي تطفح بالخضرة والماء والوان بنفسجية تدعو إلى شكل جديد من اشكال النعاس او شكل من اشكال السلام. والفنان يبدو حيادياً وخالصاً إزاء موجوداته التي تعوم في فضاءات السطح التصويري. موجودات تشبه شكل الدهشة. كائنات بحاجة إلى بسط علاقات جديدة من الصحبة. والعناق. والاحتضان.. العشق..الوله.. التسامي. وهو يمارس نوع من انواع اللعب الحر. فموجوداته انما تدور في دوامة من اللعب الحر فلا ممسك للنص (لوح الموتيفات البصرية) في فرشة قماشة السطح التصويري لديه اذ يمثل جزءاً من سطح تصويري اكثر شمولا وسعة وامتداد. بل هو عينة من كون أكبر من هذا الخليط من الموجودات من كائناته التي تعوم بالدهشة.

على الرغم من التشخيصية التي تحظى بها موجودات (فاخر محمد) في تجاربه الأولى، وهي تشخيصية ترفل بالتعبيرية والرمزية الا ان السطح التصويري لديه اقرب إلى السطح التصويري لدى (جاكسون بولوك) على الرغم من تجريدية هذا الأخير. إلا ان الاثنين يشتغلان ضمن آليات التفكيك. التشظي. اذ يغادر (فاخر محمد) المركز ليضعنا امام دوامه الخطوط اللونية لدى (بولوك) الذي يسحبنا إلى عمق السطح ليرمينا مرة اخرى إلى عتبات السطح وهذه التمويهات من الانتقالات عبر تناص لا متناهي هو الاخر يذكرنا بغثيان (سارتر) ولا جدوى دوامة صعود ونزول (سيزيف - كامو) وهو يحمل صخرته بعد كل حين من سقوطها من اعلى الجبل. وبقدر ان (سيزيف) يبدو سعيداً من لا جدواه تلك فثمة شكل من أشكال السعادات يكمن في حيوية الحركة وطغيان اللون الأخضر وبحبوحة الماء في موجودات الخطاب البصري في التجارب البكر للفنان (فاخر محمد) والذي يبدو هو الآخر



يرفل بالسعادة شأنه شأن (سيزيف) اذ يرفل في مساحات من العبث الأخضر لكائنات سعيدة يتماهى فيها الفنان.

في تجاربه الأولى التي تحتفي بالبكرية والعذرية والعضوية يفرض الفنان سطوة الأسلوب لديه وهو أسلوب يقوم على تنافذه مع موجوداته من الكائنات ولا يقوم على تركيبيتها اذ يمارس الفنان طقوس الرسم مرة واحدة مستخدماً الوان. خام. صريحة. لتتوافق وتجربة الخلق الاول. وان موجوداته تلك تخلق اجواء ذات دلالات رمزية مع توظيف رموز اخرى تحفل بها ميثولوجيا الارث السومري القديم. في اجواء ترفل بالواقعية التي تتسامى حد السحر لتذكرنا بطقوس نصوص الواقعية السحرية لدى (غابريل غارسيا ماركيز) اذ يوظف (فاخر محمد) اشكالاً بدائية خرافية. اسطورية لكن بفطرية على الرغم من محمولاتها السايكولوجية فهي لاتنفصل عن ملامح سادية ونرجسية وجنسية لكنها ترتقي بمحمولاتها تلك إلى مستوى السحر ليضعنا (فاخر محمد) باسلوبيته الواقعية السحرية في حالة متعالية من حالات التسامي.

ان مخاضات. ملاذات. كائنات (فاخر محمد) تخلق لنفسها حيثيات وسط من الطبيعة التي تؤمن بفطرية وعضوية وسجية الخلق. اذ ان أي تدخل خارجي يمكن ان ينسف ويقوض كل. هذه الملاذات الطبيعية. .. انها مشاهدة اكثر من طبيعية تذكرنا بالمراحل البدائية للانسان القديم وهو يتذوق طعم النباتات وملوحة الارض اول مرة او يجس حرارة او برودة ماء النهر متوجساً خيفة ان يموت غرقاً فيه. انها ابجديات الرسم التي تستدعي روح الاسطورة في ارض الواقع. والواقع الذي يتماهى باشكال الاسطورة. كما في حضارات. مصر القديمة. وسومر والمايا والازتيك. حضارات تقوم على قوة ايحائية وحرارة الرموز والأشكال البدائية الأولى.

ونراه في تجارب أخرى يغالي (فاخر محمد) في تجريداته. اذ يغامر رامياً نفسه في لجة من التجريد. هذا الفن الذي يجده الفنان اقرب منه إلى نفسه أكثر من أي شي آخر. ففي التجريد يكمن سر الأشياء الأولى، إذ يغادر الفنان شكل



التفاصيل الصغيرة باحثاً في فضاءات من الكليات ليحاكي روح القانون في تجريداته تلك. تجريد اقرب منه إلى الضرورات الداخلية لـ (فاخر محمد).

ودون أدنى شك أن انتقالات مثل هذه ليست بالأمر الهين خاصة أذا كان الفنان قد وجد ضالته في ملاذات استطيقية تمنحه اسلوباً يحقق له النجاح والشهرة كما في تجاربه الأولى ليغامر بالانتقال إلى ملاذات أخرى لا يعرف سر شكل النهايات فيها. لكن تبقى كل التجارب العظيمة في عالم الأدب والفن تلك التي لا نعرف شكل النهايات فيها.

ترى هل ان تأثيرات كل (كوكان). (كاندنسكي). (ميرو). .(كلي). .(شاجال). (بيكاسو) تمنح (فاخر محمد) سر مغامرة الانتقال بين تجربة وأخرى. ؟ اذ ان (فاخر محمد) بوتقه لخليط من هذا اللاتجانس من الخطابات ليخلق بذلك تجانساً إيقاعيا يتفرد فيه هو تحديداً رغم ان الفنان يتنفس ويبصر ويتذوق ويلامس. بل ويسمع أيضا الضجة البصرية في أعمال هؤلاء الفنانين. الذين يشكلون بطانة داخلية في خطاباته البصرية والسر يكمن بوصف (فاخر محمد) يلاقح امتلاءاته الداخلية ورموزه الميثولوجية السومرية والرمز الذاتي لديه بتلك العطاءات من المنجزات والتجارب الخلاقة اذ يفيض الفنان بقوة اللامنهج لديه فنراه يطفح بحدسية تخيلية رائدة.

ان هذه الانتقالات تذكرنا. بانتقالات تحويلية هائلة لفنان عابث ومشاكس ومغاير هو الأخر في منجزه التشكيلي. يتمثل بشخص (بابلو بيكاسو) اذ ينتقل بين الكلاسيكية والرمزية والمرحلة الوردية والزرقاء والتكعيبية التحليلية والتكعيبية البطولية والسريالية والتجريدية. لكن (بابلو بيكاسو) لا يبوب تحت أي من هذه المسميات فهو ليس سريالياً خالصاً على الرغم من كثرة نتاجاته السريالية وليس تكعيبياً خالصاً على الرغم من كونه قد احدث ثورة في أشكاله التكعيبية الجديدة تلك. اذ يتفرد (بيكاسو) فوق ذلك كله. بل تعيدنا تمرحلات (فاخر محمد) إلى تجارب (سدهارتا) تجارب عالم الروح في موانئ من التأملات الخالصة



والحدسيات الروحانية والحسيات الشهوانية. اذ لا يعرف سر لعبة الانتقال المقدسة هذه الا من امتلك قوة مكاشفة وهتك سر حجاب الرؤية التقليدية ليمتلك مسارات الروح وتأمل ارتجافات العاطفة وهضم العابر من الأشياء. ولا يتأتى ذلك الا بالاحتراف. فـ (فاخر محمد) فنان محترف وذلك يوجز الكثير من الطروحات والمقالات وبقدر مغايرة الانتقالات الفنية يبقى هناك هاجس خفي على مستوى التعبير خاصة يستمد مرجعياته من مرحلة الثمانينيات. هذه المرحلة الثرية في منجزها البصري. فموتيفاته الصورية تأخذ إبعادا ذاتية لطالما تفرد فيها الشكل الإنساني وسط دوامة مخلوقاته من وطيور وديكة. ونباتات. ومسوخات واسماك طبيعية وأخرى أسطورية. ومما يلحظ ان الشكل الإنساني يصطبغ بالحيرة. القلق. الدهشة. ففي توزيعات هذا الخليط المتجانس – اللامتجانس معاً. شكل أنساني يتمثل. بوجوه إنسانية حالمة مستفهمة. في حوار مع ما تقدمه الطبيعة من استفزازات لأشكال لا بد لها ان تتآخى. ولطالما كانت الوجوه الإنسانية وجوه حالمة. تحلم بالسلام. بان تنام عميقاً اذ تحرص على ان تطبق أجفان عيونها وسط هذا الخليط المتجانس – اللامتجانس. مثل جنة او لنقل مثل جهنم ترفل بالسعادة السيزيفية ايضاً لا بد ان تتجانس فيها تلك المخلوقات شاءت ام أبت.

ولطالما اغرم (فاخر محمد) بمفردات البيئة العراقية والمحلية ولطالما احتفى بها. شكل البسط ووحداتها الزخرفية. الديكة. الطبل. الكائنات الخرافية. التي كانت تحكى له في الطفولة كما كانت تحكى إلى (غابريل غارسيا ماركيز). اذ يحلم بها. من أشكال الفالة. روح الأهوار. شكل النخلة. قرص الشمس وحدات لرموز ألواح سومرية. شعلة يحتفي بها طائر يشبه شكل البطريق يمتد في مرجعياته إلى كائناته السمكية في تجاربه الأولى يحمل القسمات نفسها لـ (فاخر محمد). أشكال طفولية مفعمة بالسعادة.

في مرحلة التسعينيات وبقدر ما غدا الفنان أكثر تجريدية بانتقاءاته لرموز تتعرى بالتجريد مستفيداً من الأقواس المعمارية الإسلامية. ولا متناهيات الألوان



الشذرية. موظفاً أيقونات لإشكال بغدادية بصيغة تجريدية تنأى بعيداً عن التفاصيل الصغيرة مستلهما تزيينية البساط المحلي ايضاً. أنها محاولة للجمع بين الرمز والتجريد بطاقة تعبيرية إنسانية هائلة.

وليس خافيا تأثر (فاخر محمد) في هذه المرحلة بالنظم التصميمية الشكلانية لـ (محمد مهر الدين) مستثمراً الإمكانات التعبيرية للخط الذي يشتغل بعفوية كبيرة فوق سطحه التصويري مع إحداث توزيعات لونية لأشكال مربعة ومستطيلة تعد تأسيسات أرضية في خطابه البصري. والفنان (فاخر محمد) يطفو على منظومات من المحمولات الرمزية الشعورية منها واللاشعورية.. تجمع بين ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي جمعي يشتغل مع الإرث الشعبي والحضاري معاً.

وحقيقة الأمر ان هذه المنظومة تمنح الفنان (فاخر محمد) اثراءاً ابستمولوجياً من خلال المدخل النظري لمنظوماته السيميولوجية بمزياها العلاماتية الرمزية منها والاشارية والايقونية وتناصاتها مع بنى تشتغل بموازاة خطاب (فاخر محمد) ومقاربات ذلك مع خطابات بصرية أخرى. وبهذا يقوم الخطاب البصري لدى (فاخر محمد) على خزين ثري ومتنوع على مستوى ما هو شكلاني ومضاميني فيه بما يمنح منظومته الاستطيقية شكل خطاب (فاخر محمد) سمة التغير والتحول الأسلوبي رؤية وتكنيكاً.

ان (فاخر محمد) يستند إلى آليات حدسية تخيلية. وبذا فهو اقرب منه إلى فضاءات رسومات عالم الطفل وهنا نراه قريبا من اشتغالات عذرية (شاجال) وسذاجة رسومات (هنري روسو) خاصة منها مخاضات تجارب الثمانينيات. ولاشك ان ثقافته البصرية تجعله يمتلئ بفيوضات التوزيعات الإيقاعية للسطح التصويري لدى (فاسيلي كاندنسكي) اذ يتمثل ذلك في مرحلة التسعينيات. لكن (فاخر محمد) رغم سعة ثقافته البصرية مفاهيميا على مستوى الخطاب البصري الجمالي الأوربي الحديث لم ينفصل جنينياً عن أرضية تأسيساته الشرقية والرافدينية والأوربية اذ ثمة علائق مشيمية تمنحه خصوصية تفرده جماليا. لذا نراه يلاقح تجاربه المستلهمة عالميا



(خاصة في مرحلة التسعينيات) مع تجارب ضجة اللون. تلك الضجة البصرية السحرية لدى (فائق حسن) وجلال القيمة التعبيرية للون خطياً لدى (جواد سليم). بل هو أكثر قربا منه إلى (محمد مهر الدين) واثراءات التصاميم الشكلانية واللونية لكل من (ضياء العزاوي) و(رافع الناصري).

في معرضه السابع (2..2) ينسج (فاخر محمد) نظاما تصميمياً جشطالتياً لا يقوم على تفصيلات محددة اذ يتأسس خطابه البصري على كليته قبل أي شي أخر. وكأن (فاخر محمد) يرسم الخطاب او يعلن عن فوضى أبجديات هذا الخطاب جماليا مرة واحدة فهو غير معني بإرضاء الواقع الخارجي. اذ يغايره كليا ليؤسس استطيقاه الجديدة. ومع ان وحداته تشتغل برمزية تعبيرية انطباعية تقوم على اثراءات حسية وتخيلية هائلة. اذ يقدم لنا (فاخر محمد). ما يشبه الصدمة الجمالية ليعرفنا بدهشة الخالص من شوائب التفصيلات النمطية لحركة وحيثيات الواقع.فسطحه التصويري تستنهض مفرداته البصرية طبقاً وطاقة لونية تستعر بالبهجة والسعادات اللامتناهية في صباحات استطيقاه الجديدة هذه. اذ يكسر فيها أفق توقع المتلقي كلية. وما على المتلقي الا ان يرمي بعيداً أبجديات آليات التلقي التقليدية ليرتقي صعودا إلى هذه الحسية المفعمة بمنظومة حدسية تخيلية تربكنا جمالياً. فهي ملاذات لعالم الروح. خطابات تذكرنا بجراة (هنري ماتيس) الذي يعالج الوانه بوحشية طبقاً لا يقاعية غنائية راقصة. بومضات من الحدس الغنائي ليصعّد شاقوليا بشكل نسغي استطيقي متعالي. على الرغم ان هناك قدرة تصميمية في انشائية السطح التصويري تقوم على ممسكات ومحددات عقلية تتلاقح مع هذا التخيلي الغنائي لدى (ماتيس).

ان ما يستحق التنويه عنه هنا تحديداً ان (فاخر محمد) رغم احترافيته العالية في مخرجات خطاباته الجمالية الا انه وهنا تكمن القيمة الحقيقية بوصفه يحدث كسر لافق توقع المتلقي اذ يشتغل بتجريبية عالية بروح من المغامرة. لكنها مغامرة الاحتراف. وهل الفن سوى مغامرة. ؟ بلى ان مغايرة الأشياء مغامرة. والتشظي



في عالم من المسوخات والتغريب مغامرة. وخلق عوالم استطيقية جديدة مغامرة. بل ان الصعود نسقياً في شطحات من الثيوصوفية مغامرة وهكذا (فاخر محمد) يغامر في التجريب دوماً مثل فنان يرسم الأشياء أول مرة ليصيبنا بسيل من الدهشات اللامتناهية. وهذا برائي احد الأسرار التي تمنح استطيقا الخطاب البصري لدى (فاخر محمد) ظاهرية قصدية متعالية تعبث في المعنى عبر اللاانتماء. فهو فنان لا منتمي في نهاية المطاف على الرغم من شدة أواصره مع حيثيات الوسط البيئي والمرجعيات الاثرائية الأخرى. وهو فنان يثري موجوداته لاغائيا على الرغم ان المحترفين من الفنانين يشتغلون بالقصد وان كان الظاهر من معالجاتهم يبدو لا قصديا. فهم لا يؤسسون في تاثيثات قوى الشعور فحسب. بل بتأثيث المنظومة اللاشعورية لديهم ايضاً بفعل التراكمات الخبراتية استطيقيا.

إن توزيع المساحات اللونية وتصميمية توزيع الفعل الإيقاعي فيها في خطاب (فاخر محمد) من خلال التجاورات والتضادات اللونية ينم عن خبرة تمتلك سرية اكتفاءاتها الجمالية بل ان سحرية غنائية التوزيعات الإيقاعية في وسط وأطراف السطح التصويري يتناغم بشكل تجريدي حر يتجاوز التوصيفات التقليدية في المعالجات الفنية والفعل التجريدي التلقائي في مخاضات تجربته الأخيرة. يجاور فيه (فاخر محمد) بين البنفسجي والأسود والأبيض والأخضر خالقاً تضادات لونية تحفز آليات الشد البصري من قبل المتلقي إزاء سطحه التصويري بتناغم حالم يشتغل ضمن حيثيات هذه التضادية فالألوان البنفسجية تمتلك قدرة على استحضار حلمية المشهد في عالم اليقظة مع استخدام الألوان الزرقاء مع اللون الأحمر لأحداث تباينات إيقاعية تسحب عين المتلقي الجمالي إلى عمق السطح التصويري وتعيده الألوان الحمراء إلى مقدمة السطح مرة أخرى لكي يتناغم انياً مرة واحدة طبقاً واليات اشتغال النظرية الجشطالتية في إنشائية التوزيعات الشكلية واللونية في السطح التصويري.

هناك لوحات ينثر فيها (فاخر محمد)ألوانه نثراً مستثمراً قوة الخط وفاعليته على أحداث اهتزازات إيقاعية جمالية لدى المتلقي. انه يقدم موتيفات تزدحم



الألوان فيها بومضات انطباعية تطفح باثراءات حسية شاعرية تحيلنا إلى واقعة استطيقية مفادها ان (فاخر محمد)يرسم بعجالة ودون تخطيط مسّبق اذ يوزع أشكاله ومساحاته اللونية وفقاً وانساق جمالية تتسم بالتلقائية التي يشتغل فيها القصد لا شعورياً بفعل التراكم ألخبراتي للفنان وقدرته على أحداث البدائل من البصريات الجمالية. ومن يتفحص خطاب (فاخر محمد) في معالجاته الفنية يلحظ ان المنحى التصميمي بشكله الخفي يقوم على أرضية تعد هيئة انطباعية لشكل البساط وتوزيعات تقسيماته وتقطيعاته الإيقاعية. وان هناك حنين خفي يشد الفنان إلى الخطوط العضوية ومقارباتها في أوساط ومناخات البيئة اللامدنية مبتعداً عن التشييدات المعمارية الهندسية القاسية في تشكيلاتها النسقية العقلية. اذ ان (فاخر محمد) يتآخى مع مناخاته الخاصة به تحديداً. فنراه يفرط في استخدامات الألوان الصريحة إلى حد ما والتي تجمع بين انبساطات اليقظة وجلالات الحلم معاً ويتوسم الخطوط العضوية بإيقاعاتها الانسيابية العفوية والتلقائية فالفنان لا ينفصل عن قرص الشمس وان كان تجريدياً ولا ينفصل عن شكل البيوت الريفية التي تزهد بالعري والبساطة وتصويرها علوياً من ارتفاعات شاهقة اذ تأخذ أشكالا مستطيلة ومربعة ذات خطوط كفافية عضوية. انها عجالة التجريب في لهاث متسارع بفرش طبقات في ألوان (الكليرك) فوق قماشات السطح التصويري بطريقة عذرية.. خام تتوافق مع الانفعالات العاطفية وفوضوية الصخب في تصميماته التي تتسم بإيقاع طفولي. لطفل خبراتي مثل (فاخر محمد) فخطاباته البصرية لا تحتفظ الاباستطيقا خربشات الروح وهي تتشظى انطباعياً. في حوارات من الموتيفات الاستطيقية الخالصة التي تشبه فضاءات تزدحم بهالات من الواقعية السحرية تفترش السطح التصويري لديه بتراكمات من سيولات ألصدفه والدهشة معاً.

قراءة نقدية للخطابات البصرية الأخيرة للفنان (هاشم حنون) *

(مقاربة تفكيكية)

في قراءة تفكيكية للبنى النصية في الخطاب الجمالي البصري لدى الفنان (هاشم حنون). وتحديداً في تجاربه الأخيرة التي تنحو منحاً تجريبياً، خطابات بصرية تنغمس بالمشاعر الوجدانية تفرض نفسها كما بديهيات الاسطورة التي تنمو بالسحر اذ تفوق كل المواصفات. ان هاشم حنون يستقرأ بصرياً موجوداته، وهي موجودات تبدو أكثر حميمية اليه، فهو على الرغم من كونه يمد انساغه عميقاً في ملح الأرض بعذاباته الحلوة وفي فضاءات المتحول من الاشياء. الاشياء الآتية العابرة اذ يضع بصمات استطيقة نقف أزائها طويلاً مبهورين بهذا الجمال الذي يرتكن إلى لغة الباطن بتماهيات خارجية، انه يعيد المشهد التصويري. طبقاً وذاكرة ذات نزوعات لا شعورية. وهذه تعد أول عتبة من عتبات تفكيك تشفيرات حيثيات المشهد الخارجي طبقاً لمنطق فضاءات ما قبل الوعي اذ يكسر كل ما هو معقول ومألوف يرتكن إلى تسجيلية منطقية المشاهد الخارجية. فهو انما يشظي ذلك طبقاً لمنظومة ذات محمولات لا شعورية يحتل مساحة ما هو طفولي فيها المحمولات الاكثر تأثيراً في نصوصه الخطابية هذه. انها بنى نصية دالة وغير دالة معاً اذ تتموه الدلالة فيها بالنسيان والتداعيات والتلاشي عادة. فالنص لديه لا يعلن عن أشيائه ليرتكن بذلك إلى المبهم والغامض واللامعقول.

ان هاشم حنون أنما يغرّب بمفرداته البصرية في نصوص مفتوحة، اذ نقدم رؤى جديدة. معاني جديدة بعد كل تجربة تلقى إزاء منجزه التصويري. والنص لديه يقوم على تفكيك الأنساق الجمالية وتبعثر وتشذر أشكاله مع الغاء كل ما هو مركزي بشكل قوي في حركة وانساق مصفوفاته التي تتعثر في انساق من العبث الطفولي وهي تلهث في دوامة من اللعب الحر. اذ يقوض كل تراتبية ونهائية الدلالة. نصوص لبقع لونية ذات إحالات إلى ملاذات من طقوس طمأنينة الروح إلى بيوتات من

(*) انظر الاعمال في الملحق.





المربعات التي تتشذر هنا وهناك، من نخلات بدائية تشبه اخضر لون الصبيرات. بنى نصية لمدن تذوب في التيه. اذ يمسي كل شيء يغرق في محض حلم. فلا موت بعد اليوم في الخطابات البصرية التجريبية لدى هاشم حنون. على الرغم من حجم الحياة الكوارثية التي يعيشها الفنان في ظل إسقاطات الحرب العراقية الإيرانية وما أعقبها من إزاحات عاطفية وإنكسارات نفسية اذ هكذا الفنان يحيلنا من مخاضات الحزن إلى كرنفالات من فرح الألوان تشبه جميع أشكال الصدفة والتلقائية والومضة. لكنها أشكال تخبيء الكثير مما لا يقال من حجم وفداحة ذلك الذي خسرناه، وذلك الذي ربحناه من انتصارات وهمية وهزائم حقيقية جداً !!.

في خطابات (هاشم حنون) تتعدد الأقطاب عادة والرؤى. ويخترق كل ما هو ثنائي بوصف ان التفكيك كأستراتيجية في فحص النصوص يعد دعوة إلى تقويض منطق الثنائي والميتافيزيقي بل ان خطاباته تقوض كل أشكال المحاكاة والتوصيفات السردية. والإحاطة بكل ممارسات الرسم التقليدية. اذ ينفجر بالبراءة والوحشية والسذاجة. لأشكال تحيلنا إلى (بول كلي) و(هنري روسو) و(خوان ميرو). في انساق نتيه فيها. اذ لا مركز يشكل علامة فارقة او مرجعية ما. بل لا وجود لسلطة تقود تلك الأنساق العبثية التي لا تقوم الا على دوال من اللعب الحر، اذ تتعدد القراءات فيها. تتعدد المعاني فليس ثمة معنى محدد في نصوص مفتوحة ابداً. وكل ما يشكل متن في النص الاستطيقي يتحول إلى هامش من العناصر والأشكال وتارة يتحول الهامش من الأنساق البصرية إلى متن في البنى النصية الدالة التي تتحول دلالاتها إلى محض تيه من العلاقات البصرية.

ان الخطاب البصري لدى (هاشم حنون) ليس خطاباً متعالياً فهو لا يبحث بما وراء الأشياء. اذ يمارس الفنان لعباً حراً عبر منظومة من العلاقات في السطح التصويري. فليس وراء السطح سوى السطح نفسه. فلا طقوس أو إحالات روحية أو عقائدية. فضلاً من ان معالجته لموتيفاته البصرية إنما تتسم بالبراءة وتنعزل هي أصلاً بنكوصات ذاتية بعيداً عن كل مسميات المتعالي والماورائي والمقدس. اذ تتغمر البنى النصية في انثيالات ذاكراتية تحلم بالطفولة والبراءة وغبش الأشياء التي تنمو اول



مرة في بنى علاقاتية مفككة. غير مترابطة. لا تقوم على المشاكلة انما على الاختلاف. اذ ان الرؤى. الإحالات. أنما تعمل على كسر افق التوقع لدى المتلقي. فالسطح لديه شتات من التشذرات الشكلية واللونية والفضائية بل ان هناك صياغات تعبيرية واخراجية لخطابات تشبه اللمسات التي لا تعيد نفسها مرة اخرى. لايقاعات تشبه شكل الدهشة وارتجافات من العاطفة تلتحف بالنكوصية لكنها نكوصية تبتل بغنائية خالصة مطلقة. في أشكال تذوب مع الأرضية لتتماهى في الفضاء. انها خطابات لا تقوم أنساقها على مرجعيات محددة ولا تفرض علينا أي شكل من أشكال الهوية وتتقاطع مع كل أوثان التأريخ وأصنام الأسطورة ومراكز السلطة. لترتقي خطاباتها إلى كل ما هو عالمي وكوني على الرغم من الامتدادات النسقية بمجساتها التي تتماهى في سيل من المدن والقرى العراقية المثقلة بشفافية من الحزن العذب المشوب بالنبل والبراءة اذ تغرق بكرنفالات من فرح غنائية الألوان في تقطيعات لا رابط فيها. في استدعاءات لشكل ذاكرة تتأثث بكل اثراءات اللاشعور في مشاهد لأشكال أمامية ورأسية مجزئة. في منظورات خفية. ومنظورات رأسية لعين الطائر. صور في إحالات من الفرح الهارب الذي يتسرب سريعاً منا. بنى نصية. تتراقص. ترتج. أشياء تطفو فوق بركة ماء تدور في دوائر خفية دوائر وجودية تشبه شكل غثيان وجودية سارتر، بل دوائر من الدوال التي لا تقف عند معنى محدد. أنسجة من الخطابات متعددة ومتشابكة من ألوان لا رابط فيها تجمع بين الأزرق الذي يطفح فوق الأحمر مثل شكل الدهشة، في حركة من الاضداد لألوان سوداء وأخرى خضراء فوق فضاء أحمر ومستطيلات ومربعات ودوائر لا تحلم الا بشكل التيه وتقويض كل أبجديات العقل وتأثيثات المنطق لأشكال تغادر المركز لتتماهى في هامش من الفضاءات في علاقات سرعان ما تتحول الى. استدعاءات قصية – تداعيات – تتلاشى من الفضاءات الواسعة. شكل البيوتات. مدرجات. أبواب. شخوص. منظر. مستنقعات مائية. ساحات للعب. مناطق ترفل بالخضرة تشبه شكل الجنة. وأشباه بيوت. أشكال من النخيل قد قطعت الحرب أوصال السعف فيها تشبه شكل نخيل أبي الخصيب ومنطقة العشار. انها لقى لا تعرف المركز ولا



تتحد بمعاني ثابتة، اذ ان تأريخ الاشياء يمثل بالذات لدى (هاشم حنون) وهو لا يؤسس أشياء إنما ينبش في هذه الاشياء الناعسة مملكة ذات طفولية. اذ يشير (ميشيل فوكو) إلى ان تاريخ الجنون هو تاريخ (للآخر) اما تاريخ الاشياء فيكون تاريخ الذات[1]. وبذلك يحول (هاشم حنون) النص إلى سلسلة من الدلالات. دوال مشتتة وغامضة. متشذرة ومراوغة المعنى من سلسلة من مصفوفات مبعثرة في لعب حر تتشظى وتنتشر بما يسنح المتلقي استحالة صياغة قراءة نهائية لدالاته تلك. اذ يتم تقويض المعنى في منجزه الجمالي بوصفه خطاباً يرتكز إلى الارتجال والتفكيك في ظل جدل لا مسموحية فيه للمعنى لفنان لا يمثل الا هوية متشظية أصلاً تحت ركامات حجم الاستلاب وبذا تكون البنى النصية هنا عرضة لتوزيعات تقوض المركز وتفتت فضاءات التأويل. في سيل من الومضات الضوئية لانطباعات بصرية يرصدها هاشم حنون تحت مرصاد الذاكرة البصرية لديه. مشاهد أخرى يحيلها من ذاكرته لتتمثلها وجودياً مع إسقاطات تماهيات طفولته البكرية والعاطفية المشبوبة بالبراءة والحلم. اشكال أكثر من مفككة يطلقها (هاشم حنون) وئيداً على شكل تداعيات بأنساق لا تقوم الا على العدمية والتغريب والعبث الطفولي. أنساقاً تشبه شكل الدهشة عند شروع الطفل الرسم في كراسات الرسم المبتلة بمشاعر طفولية دافئة، اذ يتحول التفكيك من سطحه التصويري إلى بناءات مثمرة تطفح بالإثراءات الاستطيقية دونما تخطيطات مسبقة. اذ ان نسيج سطحه التصويري لوناً وشكلاً وفضاءاً يزدحم بالتلقائية. ويعد عالمه هذا نوع من أنواع التغريب. ومغايرة لزمكانية الوسط الخارجي وتشريحاً جديداً لنسيجية خطابه البصري هذا المفعم بالبكرية في جملة من الاختلافات في حجم البقع اللونية ولا هارمونية الكتل اللونية، وتقاطع منظومة العلاقات الشكلية واشكاله لا تخلو من بينصية خطابات اخرى لـ (بول كلي) و(اسماعيل الشيخلي) و(ضياء العزاوي). وان (هاشم حنون)

---

(1) فوكو، ميشيل: الكلمات والاشياء، ترجمة مطاوع صفدي، مركز الانتماء القومي للترجمة والنشر، مشروع مطاوع صفدي للينابيع، بيروت، 1990.، ص142.



يمتلك اسلوباً وبذا فهو يعي بناءاته تفكيكياً والتفكيك يعني تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتهاالمؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراجعة وظيفتها ، فالتفكيك يستدعي التشتت بازاحة مركزية توزع المراكز. والتفكيك ليس هدماً على العكس بناء. يقوم على توسيع ما يفيدنا وفتح ما يغلق[1].

في خطاب هاشم حنون جملة موتيفات ان انتظمت فانها تنتظم بانساق من الدومينو ذات الانساق العبثية للعب طفولي حر في أضداد لونية تخترع أشكال جديدة للدهشة. انها مربعات من الارحام التي تلتجأ اليها كملاذ آمن كاذب يشبه في سريالية وجودية القلق اللامتناهي الذي ينتابنا. ملاذات تتعدد فيها الاقطاب. التوجهات. الحجوم. الايقاعات. الألوان والأشكال أيضاً. لتفترش شكل جديد إلى حجم الانبهار في خطابات بصرية كهذه، أشكال لا تبحث في ذلك الكوني انها تبحث في هذا القلق الذي يتسرب من الروح وئيداً على شكل تلعثمات لونية. خطية. طفولية. هي محض إرتسامات من الإحالات التي تفضي دوماً إلى عبثية عدمية مطلقة. اذ ينبش (هاشم حنون) في طوبغرافيا للروح التي تتوزع في ظل التيه. كما يبحث (فوكو) في الارتجالات الحقيقية للشعور الإنساني لدى ذلك المهمش والمنزوي في عالم معاصر ما بعد حداثوي أكثر من بارد جداً.

ان الخطاب البصري لدى (هاشم حنون) في تجاربه الاخيرة انما يرتكز إلى مقولات (جاك دريدا) الذي يرى في النص نسيج من الملصقات والتطبيقات الاعتباطية واللقيطة لأشكال لا ترتبط بمحور مركزي ولا يقودها منطق او مثال محدد والمعنى تفكيكياً لديه أنما يتمظهر ويتوارى من خلال تجزئته وانشطاره وتقطيعه وتشظيته لينفتح النص على عالم واسع من الهرمنيوطيقا في دوامة عدم الفهم أو الموضوح اذ لا نرتكن إلى معنى ما.

(1) الزين ، محمد شوقي : تأويلات وتفكيكات ... فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، 2..2 ، ص189.



لقاءات مع الأستاذ الدكتور
علي شناوة آل وادي

لقاءات مع الأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي

آل وادي، تجارب في التشكيل الجمالي والتاليف والنتاج النقدي والشعري والقصصي

أجرى اللقاء: د. شوقي الموسوي/ ناقد وفنان تشكيلي

(مجلة المعرفة، تصدر عن شعبة الاعلام والعلاقات العامة في جامعة بابل، العدد الثالث، ايلول 2011)

س1/ بصراحة كيف تنظر الى حركة التشكيل العراقي اليوم. هل تالقت؟ حجبت؟ ام احتجبت؟ وما هي الحلول ان وجدت؟

تعد حركة التشكيل العراقي المعاصر حركة تمتلك من المتانة بمكان وتشكل بنية تتسم بالرصانة والاصالة اذ تمتد مرجعيات هذه الحركة الى ما يقرب اكثر من نصف قرن من التاصيل والابداع في منجزاتها التشكيلية فنحن لا نغفل الخطابات البصرية المبدعة رسما ونحتا لدى جماعة بغداد للفن الحديث بل لا نغفل بياناتها واطروحاتها الجمالية وهكذا تباعا مرورا بعقود من فن الرسم والنحت خلال مراحل الستينيات والسبعينيات حتى وقتنا الحاضر اذا ان هناك كم من المبدعين والجماعات الفنية التي تملك رؤى وبيانات وتنظيرات تتواكب مع خطاباتها البصرية كما في تجارب اسماعيل فتاح الترك ومحمد مهر الدين وعلاء بشير ورافع الناصري وعلي النجار ومهدي مطشر وغيرهم من المبدعين العراقيين وبالمحصلة فان حركة التشكيل العراقي المعاصر لم تاتي اعتباطا اوبمحض الصدفه وانما هي وليدة مخاضات وثمرة لتجارب من الجدل الفكري والبصري وهي نتاج لارهاصات وتنافذات وتجاذبات من افكار ورؤى.

وليس خافيا ان تطور أي حركة تشكيلية معينة انما يرتهن باشتراطات لابد من توافرها ومنها استقرار الوضع الأمني والسياسي والاقتصادي بل ومدى تطور ورقي هذه الاوضاع وانتم تعرفون طبيعة ما واجهه البلد من تفكك وتشذر وحصار



وحروب قوضت الكثير من البنى والتاسيسات المفاهيمية والجمالية في تاريخ سلوكيات الذائقة والذاكرة البصرية العراقية فقد تبعثر الكثير من التشكيليين العراقيين في بلدان الجوار وفي دول الغرب في زمن المحنة والحرب والحصار، بل وتم نهب وتدمير الاثار الفنية.

لكني رغم كل ذلك متفائل بشكل او باخر بحركة التشكيل العراقي المعاصر اذ ان هناك كم من التشكيليين الشباب وغيرهم ممن استطاع ان يكمل المسيرة بفعل رصانة وثراء التاسيسات المفاهيمية والجمالية تنظيرا واشتغالا والتي تحدثنا عنها أنفا اذا تشكل بحق ديناميكية تطور كل ما هو مبدع في حركة التشكيل اليوم في تجارب لا تنفصل بشكل أو بآخر عن مخاضات التجارب السابقة لهم وهذا بطبيعة الحال لا يلغي مديات الطاقة الإبداعية في خطاب اليوم وان كان بحاجة أكثر إلى تأمل مكتسباته من المعطيات.

في حقيقة الأمر ولفرض توفر مصادر العافية في حركة التشكيل العراقي المعاصر اليوم لابد من تفعيل دور الدولة ممثلة بوزارة الثقافة من خلال الانفتاح على فنانينا وتوفير المستلزمات والحاجات الاساسية لهم من اجل رفع المستوى بكل مسمياته اللائقة نحو حياة افضل ودعم المهرجانات والفعاليات التي تسهم بتفعيل حركة التشكيل المعاصر في العراق. وليس من شك ان للنقد والتنظير الجمالي دوره الهام في عملية تطور حركة التشكيل العراقي المعاصر عبر معالجة الإشكاليات التي تواجه مسيرة الحركة التشكيلية اليوم واستقراء مؤشراتها ومعطياتها.

س2/ مادمنا في معرض الحديث عن الفن العراقي، كيف تفسرون الإشكالية التي تواجه الفن التشكيلي والمتمثلة بغياب النقد المتخصص بالنتائج التشكيلية؟

اتفق معك كلياً بأننا أمام إشكاليه حقيقية بل أمام مفترق طرقا تفصل بين منجز التشكيل العراقي المعاصر اليوم وبين حركة النقد التشكيلي اذ ان هناك كم من التوجهات النقديه التي لا ترتقي الى مستوى حركة النقد الحقيقي بل ان حركة النقد لا تمتلك مقومات نقدية ورؤيوية تستند إليها وأكثر ما يثير الغرابة ان



هذه الحركة تشتغل بحدود التوصيفات النقدية التي تحلل بحدود السطح دون العمق فهناك الكثير من أصحاب التوجهات النقدية ممن لا يملكون حقلا تخصصياً في ميدان النقد بل ان بعضهم لا يملك خزينا معرفيا اثرائياً يستند إلى الأطروحات والنظريات والمناهج النقدية فاغلب ما نقرأ من نقد هو نقد انطباعي يبتعد عن أرضية النقد الحقيقي الذي يرتكز إلى الأطروحات الظاهراتيه ونظرية الاستقبال ومعطيات الفكر الوجودي والماركسي والهرمنيوطيقا والدراسات البنيوية والتفكيكية والسيميائيه وبالمحصلة فان نقدنا المعاصر اليوم يتسم بعدم وضوح الرؤية وعدم تشخيصه للأسباب الحقيقية التي تقف وراء فاعلية او عدم فاعلية حركة التشكيل العراقي المعاصر وبرائيي ان ذلك يشكل منعطف خطير في عملية رقي المنجزات الفنية لحركة التشكيل في العراق اليوم من خلال عدم قدرة التوجهات النقدية المعاصرة على استقراء المرحلة فضلاً عن عدم وجود آفاق ستراتيجية لهذه الاتجاهات النقدية أصلا.

س3/ اين تقع تجاربك التشكيلية والجمالية في جغرافية التشكيل العراقي المعاصر؟

بدءا لابد لي من توضيح رؤيتي لمنجزي التشكيلي اذ يمتاز هذا المنجز بتوجهات تجريدية فالتجريد عملية غول في الجوهري وتشظي في المعنى اذا ارسم ضمن دائرة استطيقية كهذه.في سيل من الضرورات الداخلية. تجريد عده كاندنسكي اكثر تعبيرا عن اكتظاظات الداخل من الفنون التسجيلية والمحاكاتية اذا يتم في الخطاب البصري التجريدي شحذ الشحنات العاطفية والرؤى والافكار. وبصيغ جديدة تشتغل مع الروح طبقا لمعالجات زمكانية وتقنية مغايرة لغيرها من التجارب الاخرى. .انها خطابات تتوسل اللا متناهي والمطلق وتحفز مسميات اللامرئي الاخرى. هذا الفن الذي يقوض حيثيات العالم الخارجي. ولكن لا اشتغل مع كيفيات هذا الوسط وانما مع كيفيات تمليها على المعالجات التجريبية وطبيعة الرؤية المنفذة. والتجريد انما يقوم على رؤى. وقد اشار الى ذلك الكثير من



الفلاسفة والمنظّرين والفنانين امثال (افلاطون وهيجل وموندريان وشونميكرز وكاندنسكي واندريه مالرو وآخرين) اذااتفقوا على ان فن التجريد لغة الروح. اذ يغادر التجريد التفاصيل المحاكاتية للعالم المرئي الى غائيات اخرى. روحية، صوفية، ثيو صوفية تشتغل مع عالم المثل والمطلق واللامتناهي. وعوالم اقرب منها الى حركة الزماني منها الى المكاني وان الجمال الفني أكثر رقيا وإبداعا وأصالة من الجمال الطبيعي...لأنه نتاج الإرادة والفعل الإنساني والذاتية والحرية.

ان التجريد يعد نفيا للتمثيل الصوري وايجاد رؤى جديدة ومعالجات جديدة للون والشكل وان قيمة الخطاب التجريدي انما تكمن في كيفيات الخطاب التجريدي ذاته أي في عناصره وصيغه ومنظومته العلاقاتية كما يشير الى ذلك (كانت) اذ يرى ان الجمال الخالص انما يكمن في الشكل الخالص، انه فن اللاموضوع اذ يغادر التجريد حيثيات الموضوع ونسقية جاهزية المنظومة الشكلانية للوسط الخارجي وبما ان التجريد ومنه التجريد الخالص يعد غاية كبيرة وهي تشتغل مع الروح المطلق الذي يرى فيه كروتشه الوجود الحقيقي الوحيد وليس الوجود الطبيعي الا تركيبة من تأليف العقل وليست شيئاً مفارق للخبرة فالروح هي العالم وتاريخ الروح تاريخ الخبرة البشرية وان الفلسفة المثالية بنظره هي علم الروح وبالمحصلة فما اقرب التجريد من مخاضات وطروحات الفلسفة التي يشكل فيها غائيات عديدة وفق مصطلحات متباينة.

من خلال التجريد في خطاباتنا البصرية انما نصل الى جوهر الأشياء وفق رؤية مستتيرة أنها ذات المحاكاة المستتيرة لدى أفلاطون اذ بالتجريد ذاته نصل إلى القانون الكامن وراء الأشياء بل نصل من خلاله الى روح الموسيقى. هذا الفن الذي لا يحاكي الوجود. انما يحاكي قوانين الوجود اذ يرتقي على جميع الفنون الأخرى ومن خلال التجريد فإننا نريد ونوضح الصفة المراد التعبير عنها وننقص او نحذف الصفات غير الأساسية وصولا إلى ماهية الشيء المعبر عنه ان التجريد في تجربتي الفنية إنما يأخذ منحا غنائياً فهناك الكثير من الأعمال تتسم باثراءاتها العاطفية

وامتلاءاتها اللونية انها الذات تتحرك انطباعيا عبر التجريد أي بمعنى آخر هناك وصال خفي مع حيثيات العالم الخارجي وقطيعة أيضا اذ لا يتم نقل هذا العالم طبقاً وجاهيزيته وإنما نعبر عنه تجريديا. اذ ما عاد هناك من ملامح ما للمنظور، او خط للارض او كتل مجسمة وانما هناك محض عاطفة تم التأمل لها تهزنا وتتصل بشدة بشكل خفي مع مسميات من الحسيات وتغادر هذه المسميات في آن واحد اذ لا تسكن الروح عادة بحدود حسيات العالم المرئي فسرعان ماتغادر حسيات كهذه كما لا يسكن موندريان في بيوتاته الصغيرة من الأشكال المربعة والمستطيلة ذات الألوان الصريحة والبريئه انها ألوان الروح في خطاباته التجريدية اذ سرعان مايغادر بيوتاته تلك الى ما ورائها. .الى المطلق الذي يبحث عنه ابدا موندريان. .ان فن التجريد يعد خطابات لانساق استيطيقية لجملة من العلاقات والعناصر الشكلية واللونية ولوسائل الربط فيها. .لأشياء تأخذ تاسيساتها وتجذيراتها ليس بالعاطفة واننا بالكيفيات التي نتأمل فيها هذة العاطفة. .كيفية تأمل هذة الوجدانات. .فالفن من وجهة نظري الشخصية ليس تعبير عن العاطفة. .فكم من تعبير اهوج ـ اجوف يعبر عن العاطفة. .وليس فيه من الفن من شئ ـ وانما الصحيح كيف نعبر عن العاطفة.

لذا فالتجريد يشتغل مع كيفيات كهذة. .انه لغة الشمولية والكلية التي تقترن مع المنحى الفلسفي. .الذي تتسم أحكامه بالكلية والشمولية والثبات الى حد ماقياسا بالنقد الفني. .مع فارق ان الفلسفة. .فلسفة. .فهي عقلية. .ناقده. .والفن. .فن لا يقوم على منطق ما. .الامنطقه هو تحديدأ الذي تشتغل فية كما اثبت تاريخ الفن جميع التيارات والمذاهب. .العقلية والتجريدية والحسية والحدسية والرومنسية والانطباعية للتعبير عن الذات والعالم ان فن التجريد لايمنح رؤية جاهزة وبالتالي فهو فن بحاجة الى متلقي كفء.متلقي له القدرة على التأويل. .فالتجريد لا يعني بالاتصال من خلال رسالة تقوم على الفهم وانما يعني بالاسترسال من خلال المحايثة والتماهي والايجاء والتأمل والمشاركة الروحية الحرة التي تقوم على التقمص والتغريب معا. .وعلى التأويل واضافة معاني جديدة. .بل وعبر الاساءة في القراءة ايضا



إزاء الخطاب التجريدي. لذا فان التجريد لا يزدحم بالحسيات. والمرئيات وانما يمتلئ بالصوفية وبالروح التي تحدث جمالا ليهز كل شي. .انه فن الفنتزة واعني بذلك فن الفنتازيا التي تقوم على تلاقح المنظومة الخيالية وتفعيلاتها الخصبة في الخطاب التجريدي الجمالي والبصري اذ ان الخطابات التجريدية انما تقوم على منظومة حدسية تخيلية خصبة، بحاجة دوما إلى ذات متعالية ذات قادرة على فك رموز الخطاب الاستطيقي التجريدي، ذات تؤول وتشظي بالمعنى انها خطابات تغادر الفوتوغرافية والتقريرية ولا تسير بأنساق طولية انما بأنساق مستعرضة لتغادر الشائع وصولا الى الروح مع ان هناك تجربة اخوض فيها صياغة نتاجات فنية تعبيرية ورمزية تؤكد على المنحى التعبيري الموجود وبلورته وفق صيغة تتسم بالعاطفية وشدة التأثير الدرامي فيها.

أما سؤالك أين تقع هذه التجربة في جغرافية التشكيل العراقي المعاصر فذلك لا احدده أنا أنما يتم ذلك من خلال الدراسات النقدية التي تستطيع ان تفرز المنظومة التخيلية والرمزية والجمالية لهذه المنجزات الفنية الا انني استطيع ان أؤشر بان خطاباتي البصرية تشتغل طبقا ورؤية تجريدية تتلاقح احيانا برؤى تعبيرية تجريدية.

س4/ ما الموضوع التي تتسيد مفردات نصوصك التشكيلية التي انتجتها في تجاربك الأخيرة؟ وهل للمرجع دور قيادي في اكتشاف هذه الموضوعة والخبرة الجمالية.

لابد من الإشارة الا ان الخطاب البصري طبقا لتجاربي الحالية تفتقد الى الموضوع اصلا فأنا اشتغل كما نوهت سابقا ضمن توجهات تجريدية تفتقد الموضوع أصلا فكما تعرفون ان التجريد يعد فنا لا موضوعيا لا صوريا وبذا فان تجاربي تتشظى في معالجات شكلانية محضة الى حد ما وهذا لايعني فصل الشكل عن مضامينه ومعناه فهذه النتاجات الشكلانية ذات غزارة بالمعنى وهل التجريد الا تعبير عن حراك الروحي والمطلق واللامتناهي بل هو محاورة مع الجوهر الذي يمثل أصل الأشياء أنها خطابات جمالية بصرية تشتغل في منظومة العناصر ووسائل الربط فيها

لبلورة رؤى جمالية تفرضها ضرورات داخلية لاتنفصل عن معطيات العالم الخارجي بشكل او باخر فالفن تعبير عن الواقع وليس تسجيلا له مع تاكيد ان الخبرة الجمالية تقوم على أساس من تشظيات عالم النص فيها وصعوبة مكوناتها وسرية كيفياتها وغزارة الدلالات التعبيرية والرمزية الخبيئة التي تتسم بصعوبة مسك مرجعياتها.

س5/ يعد الاغتراب احد اهم مواضيع ما بعد الحداثة التي يشتغل عليها التشكيل العراقي فهل نجد له ظلا في نصوصك التشكيلية والادبية ام ماذا؟

ان موضوعة الاغتراب موضوعة تمتاز بتعقد دلالاتها وإشكالية المصطلح فيها فضلا عن تشذر هذه الموضوعة في حقول معرفية شتى منها ما هو فلسفي وادبي وسايكولوجي وما الى ذلك ويشكل الاغتراب احد معطيات عالمنا المعاصر بتوجهاته العلمية والتقنية وحدة صراع ما هو عقلي وروحي فيه فضلا عن تشظياته الروحية والعقائدية وهناك ما هو اغتراب مكاني وهناك ما هو اغتراب روحي وبالتأكيد ان لموضوعة الاغتراب اشتغالاتها ليس فقط في خطابات فن ما بعد الحداثة بل ان لمفهوم الاغتراب اشتغالاته في حركات الحداثة ذاتها إذ ان موضوعة الاغتراب تظهر جلية لدى التجريديين والسرياليين والتعبيريين والوحشيين وما إلى ذلك عموما ان الفن في الكثير من اشتغالاته يعد اغترابا اصلا فالفن تسامي وخرق للمألوف وتقويض للمحاكاتية والسطحية بل هو كسر للأطروحات الواقعية الفجة وبالتأكيد ان هنالك مساحة كبيرة من الاغتراب في التجارب الفنية فانا اشتغل ضمن تجارب تعبيرية تجريدية مع تجارب تجريدية خالصة وهل التجريد الا تجربة ثيو صوفية تتقاطع مع الواقع اصلا فهي تجارب تشتغل مع العالم المثالي والتسامي وتتقاطع مع هذا الحسي والتفصيلي والمترهل واقعيا من خلال ملازمة المنحني الاغترابي لهذه التجارب.



س6/ كتب في نتاجك الأدبي الموسوم بقصص (عباد الشمس) ان الخوف يأتي من الخارج فيسبب تعاستنا كيف ذلك وهل وجد الخوف ضالته في الفن العراقي المعاصر؟

ان الخوف من العالم الخارجي يتجذر في الشخصية العراقية عموما ويظهر ذلك جليا لدى أصحاب التوجهات الإنسانية من المثقفين الأدباء والكتاب والفنانين ممن يتميزون بإحساساتهم الذاتية العالية إزاء حيثيات ومخبوءات العالم الخارجي وخاصة المبدعين من هؤلاء ويقترن ذلك بطبيعة المتغيرات التي مر بها العراق من ظروف حروب وحصار واستلاب وإلغاء للآخر عبر جدل وصراع العلاقة بين الذات والسلطة والأعراف والخطاب الديني والخطابات المتعالية الاخرى عموما يتجذر هذا الخوف تاريخيا إذ خلال تفرغي حاليا في انجاز عدد من الدراسات النقدية في مجال الفن التشكيلي العراقي المعاصر وجدت ان هناك كم كبير من التشكيليين يشتغلون ضمن توجهات وجودية طبقا ومنظومة تخيلية سريالية تنظر الى الخارج بعين الريبة وتترقب القادم بتشائمية وسوداوية لتحدث اهتزاز بالثقة خشية من ذلك الذي يلوح في الافق اذ ان التشكيليين من الشباب والأجيال التي سبقتهم من العقود المنصرمة يتضح بان خطاباتهم البصرية تكتظ بالروئ السريالية وبنبرات عبثية وحس وجودي تشائمي أي بمعنى اخر ان هناك استغراقا بشكل كبير في العدمية، وكما أشرت سابقا ان هذا الخوف يتجذر مع ذلك الخوف الذي كان ينتاب السومريين او في عملية قطع الرؤوس حول جدلية (هل القران قديم ام مخلوق) وقطع الرؤوس في كربلاء او رمي الرؤوس بواسطة المجانيق على المدن العربية وهي محاصرة من قبل هولاكو وسادية الحجاج ومجازر ابو جعفر السفاح وشواهد التاريخ كثيرة مما يرسخ هذا الخوف الاتي من الخارج.

س7/ هل تؤمن بكون الفنان شاملا كي يبدع ام يكون فيلسوف؟

بوصفي اتسم بالشمولية هي تركيبتي الثقافية الشخصية فأنا لا أخفيك موزع بين الشعر والقصة والرسم والنقد التشكيلي والدراسات النظرية الجمالية



بوصفي باحثا وأكاديميا فضلا عن اهتمامي في مجال التصميم والطباعة وانا حقيقة الأمر لست مع الشمولية لكني وجدت نفسي على شاكلة كهذه واعتقد ان الإبداع يزداد سعة وأصالة عندما يكون ضمن مشروع فني تخصصي واحد اكثر منه في حالة الشمول والتنوع.

أما الجانب الثاني من السؤال فان الفن فن يشتغل في مجال العاطفة والخيال والتعبير والحدس في حين ان الفلسفة عقلية نقدية شاملة وان الفنان يحتاج إلى فلسفة في طروحاته وتأملاته ورؤاه والإبداع سمة تلازم الفنان والفيلسوف معا.

س8/ عندما ترسم لوحة فهل تكتبها كما تكتب قصة او قطعة شعرية؟ وهل هناك حوار خفي بين الرسم والشعر؟

ان هناك جملة من العناصر المشتركة التي تشكل بنى مجاورة بين الفنون فبالتأكيد ان الصورة عنصر مشترك في العديد من الفنون مثل القصة والشعر والرواية والرسم وكذلك الحال على مستوى الايقاع والمخيلة والدلالات والمقولات الزمانية والمكانية وما الى ذلك لكن يبقى لكل فن من هذه الفنون طقوسه عند الشروع والتنفيذ بل لكل فن تقنياته ومدياته فبالتأكيد ان كتابة القصة معطا جماليا يختلف عن المنجز التشكيلي معالجة وتقنية وفي منظومة العلاقات ايضا وان هناك حوار خفي بين الرسم والشعر اذ يحتفي كلا منهما بما يسمى بالغنائية التي تشكل رافدا وفعالية مهمة بين كلا منهما.

س9/ وجد المتلقي في نتاجات معرضك الاخير رؤية شعرية وغنائية ممتلئة بالبحث الجمالي اشتغلت وفق منظومة التشظي والاغتراب. هل تجد هذه الرؤية تطهيرية ام هي جمالية؟

اراك قد وصفت هذه التجربة في المعرض الاخير وصفا دقيقا فانا اتفق معك ان هناك رؤية شعرية وغنائية هي نتاج بحث ودراسة وتقصي جمالي من خلال عرض اكثر من (60) عمل فني لخطابات بصرية تتلاقح بين التعبيرية التجريدية والتجريدية



الخالصة وانا لا اعني بالجانب التطهيري وانا اعني بالبحث الجمالي فالجانب التطهيري تحصيل حاصل اذ الفن يعد اصلا حالة من حالات التسامي والتمالي ويظهر ذلك في تاثيراته على المتلقي بشكل مباشر وغير مباشر وعلى مدى قريب او بعيد لكن المهم هو البحث الجمالي البحث في لغة الأشكال وتحولات الخط واللون وجماليات الفضاء ومقدار تفرد هذه التجربة قياسا بغيرها من التجارب وان مرجعيات الرؤية الشعرية الغنائية انما تعود اصلا الى خصوصية تجربتي في مجال الشعر وبحساسية ورؤية شعرية.

س10/ هل نؤمن بنص يجعل المتلقي النموذجي مستهلكاً له ام بنص يجعل المتلقي منتجاً بل مشاركا مع الفنان (شراكة إبداعية)؟

بالتأكيد أقف مع النص الذي يجعل من المتلقي مشاركاً ومنتجاً للخطاب الجمالي اذ خلال نتاجاتي الفنية آثرت على نفسي ان لا أقدم على أي توصيفات جاهزة في العمل الفني بل اقدم خطابات بصريه تتشظى في تاؤيلاتها إلى مديات لا متناهية من المعاني مما يتطلب متلقي يتجاوز حدود المحاكاتية والسردية ومتلقي يصعّد من ذاته ليرتقي الى مصاف الخطاب الجمالي المتعالي بمعنى اخر ان على المتلقي ان يقدم تأويلاته هو الاخر وان كان ذلك ضمن إساءة القراءة ذاتها لكنها تبقى منتجة للمعنى، ان الخطاب الجمالي الذي يتطلب متلقياً استهلاكيا يسقط بحدود تلقيه في حين ان الخطاب الحقيقي يبدأ مع متلقيه اذ تكمن مسؤولية انتاج المعنى من قبل المتلقي ذاته خاصه وان خطاباتي في معرضي الأخير هي خطابات تجريدية تتجاوز حدود السردية والوصف اذ ان الخطاب التجريدي لا يمنحك معناه ودلالاته في أول مشاهدة له مما يتطلب تكرار مشاهدة وتشظي المعنى فيه للوصول إلى كنه هذا الخطاب وكشف كيفياته واستدراج المسكوت عنه ورفع حواجز التحجب بين ثنايا هذا الخطاب وما ورائه مما يتطلب قراءته مرات ومرات وتصعيد كيفيات وآليات وتقنيات القراءة ذاتها.



س11/ في ضوء نتاجاتك الأخيرة من الإصدارات: هل يمكنك منحنا تصوراً عن طبيعة توجهات هذه الإصدارات ومضامينها؟

هناك كتاباً موسوم بـ (السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش) ويتضمن هذا الإصدار عدد من الدراسات التي تعنى بسميولوجيا الخطاب الجمالي البصري لدى الطفل بين النمو والحداثة ودراسة تعنى بالادراك الحسي والفعل الرؤيوي في الرسم الأوربي الحديث ودراسة الفكر الفلسفي الجمالي لدى ابي نصر الفارابي ضمن مقاربات حداثوية فضلا عن موضوعة استطيقا المهمش في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة ودراسات أخرى.

أما الإصدار الثاني فهو تحت عنوان (السطح التصويري بين التخّيل والمنطق والتأويل) ويتضمن عدد من الدراسات مثل دراسة جمالية المتخيل في الرسم السريالي الأوربي الحديث ودراسة حول جماليات الحداثوي في الفن الأوربي الحديث ودراسة تعني بجماليات فن ما بعد الحداثة فيما تضمن دراسة أخرى تتقصى الحدسي والمنطقي في فن التصوير الإسلامي ودراسات تبحث في السطح التصويري والتأويل وتحليل شكلانية الخطاب التجريدي في حين هناك دراسة تبحث في تذييلات حول موت الفن.

وكتاب منهجي يدرس إلى طلبه كلية الفنون الجميلة تحت عنوان ((فلسفة الفن وعلم الجمال)) ويتضمن أكثر من خمس وعشرون مفردة من المقرر الدراسي والكتاب يتقصى معانى الفن والجمال والتجربة الفنية والتجربة الجمالية فضلا عن التعرف على مفهوم الأحكام الجمالية والفن البيئي والمنظومة اللاشعورية في الفن والجمال عند الإغريق والفكر الإسلامي وموضوعات اخرى.

وهناك كتاب تحت عنوان (ليثوغرافيا الارض. .الفن. .الانسان) ويتضمن هذا الكتاب نصوص اقرب منها الى روح الادب تعنى في موضوعات متعددة مثل النحت الاعتدالي والفن والكرافيتي وفن ما بعد الحداثة والفن البيئي وطروحات



(ميشيل فوكو) في عالم الفن والفكر المعاصر وموضوعات عديدة أخرى. مع إصدار مجموعتين قصصية تحت عنوان (الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل) و(عبادالشمس) ومجموعتين شعرية تحت عنوان (مواعظ غيرمقدسة)و(الضباب الابيض كان مرا)وهناك كتب جديدة قيد الانجازتعني بالنقد التشكيلي العراقي المعاصر ودراسات مفاهيمية جمالية مع عمل روائي تحت الطبع (الزقورة) فضلا عن كتابة عدد من النصوص المسرحية مثل (مسرحية كرستال)و(لعبة بنفسجية)و(الزنزانة) ومخططات مستقبلية لتأليف كتب أخرى في مجال الدراسات الجمالية والنقدية.

ثقافة وفن: الفنان التشكيلي والناقد الدكتور علي شناوة آل وادي

التجديد سمة بارزة في مسيرة الفن

حاوره: خضير الزيدي

ناقد وإعلامي

(صحيفة الاتحاد / صفحة ثقافة وفنون / العدد 1181 – الثلاثاء 22 /2008/4)

تتنوع الإبداعات الفنية والنقدية للدكتور علي شناوة آل وادي فهو يسعى لطرح هذا عبر بوابات الرسم التجريدي من جهة وعبر تقديمه الكثير من الكتب التي تهتم بالرؤية الجمالية والفكرية لعالم الفن التشكيلي من جهة أخرى، فلقد أنجز للمكتبة الفنية مؤخرا إصدارات عديدة منها (السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك) وكتابه الشيق (فلسفة الفن وعلم الجمال) فضلا إلى تجاربه الفنية في الرسم التي يعرضها بين الآونة والأخرى..عن رؤيته الجمالية والفنية وعن انحيازاته الأسلوبية ذات الطابع التجريدي الخالص والذي تميزت به اغلب أعماله كان لنا معه هذا الحوار.

◆ أسأل اولا عن الفضاء التعبيري الذي تنحاز إليه، فهناك إحساس يبدو واضحا من أن اهتمامك بهذا ناتج عن قناعة بدلالة قوة الفن التجريدي كيف يمكن أن تجد علاقة بين التجريد وما تذهب أليه من مغزى تعبيري مع الواقع؟

أن الفن التجريدي على الرغم من عدم محاكاته للواقع الا انه بشكل أو بآخر يرتبط بقوى وفعاليات لا تنفصل عن دلالات وجودية ونفسية وروحية هو ذات التلاقح مع الواقع وربما يعد نتاج الواقع ذاته ولكن تبقى قضية التعبير في الفن التجريدي مرتبطة بكيفيات باطنية لا تعبر عن نفسها بسذاجة الواقع وبأفراطاته المباشرة وبما ان التجريد كحركة فنية تحتل إلى حد ما قمة الهرم في تطور حركة الرسم الأوربي الحديث فضلا عن فاعلية الاتجاهات التجريدية في فن ما بعد الحداثة فالتجريد اقرب عتبة إلى الروح والى الجوهر بل والى باطن الأشياء. وتكمن قيمته الدلالية عبر منظومته اللونية والخطية ووسائل الربط فيه أي عبر حركة العناصر فيه وطبيعة العلاقات المتسيدة فيها، إذ تكمن قيمته في جوهره تحديدا وحسب (كانت) الجمال الخالص إنما يكمن في الشكل الخالص ويعد الفن التجريدي هنا يتسم بعدم المباشرة ويبتعد عن التسجيلية ويتسم بكيفياته وتقنياته المعقدة والمركبة وقدرته على لا نهائية الدلالات النصية إذ يتطلب هذا الفن متلقيا يرتقي إلى مصاف الفن نفسه وله القدرة على التأويل وهذا أمر لا بد منه أن تشتغل مثل هذه الاتجاهات فالتوجهات الواقعية والأكاديمية أن كانت تشكل شوطا لا بد من المرور به وتجاوزه طبقا لتحولات وجودية ورؤيوية وأسلوبية تعد معطى لتحولات شخصية الفنان ذاته.

◆ أتحسس أن ثمة نظاما هندسيا وراء أعمالك الفنية أود هنا معرفة إمكانيات بنياته التعبيرية والتصويرية قياسا إلى ما تبثه فكرتك مع مضمون الرسم؟

لا يشكل النظام الهندسي أساسا في رؤيتي الجمالية في فن الرسم التجريدي وان تمثلت هذه الأشكال هنا وهناك في أعمالي الفنية فأنا اقرب إلى التجريدية الغنائية أي بمعنى آخر هناك ضرورات داخلية اعبر عنها في أعمالي الفنية لا تنفصل عن الأشكال العضوية والوشائجية العاطفية مع كل ما هو طبيعي إلى ما



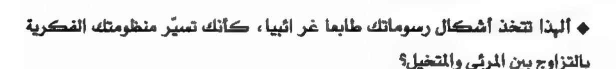
فوقه فهكذا أعمالي تنطلق من الذاتي إلى الموضوعي ومن الموضوعي إلى المطلق ولكن المطلق لديّ محمل بالتعبيرية والانطباعية ولنقل الغنائية نظرا لضغط الاتجاهات السيكولوجية التي تتخلل هذه الأعمال وهي واضحة حقيقية عبر شد وحدة وتقنية اللون واستخداماته التي تنحو نحو الفن الكرافيتي واعتقد أن غلبة الاتجاه الإنساني وطبيعة المرحلة التي يعيشها الإنسان العراقي اليوم تبقى عاملا إنسانيا ضاغطا في تجاربي الفنية الأخيرة عموما.

◆ هناك وحدة موضوعية في اغلب أعمالك هل لك أن تدلنا على مسالك طريقها وغائيتها؟

لا أخفيك سرا أن اللوحات التجريدية هي اقرب منها إلى التعبير عن شخصية الفنان من الفن الواقعي فالخط تعبير صريح عن الروح واللون تعبير اكثر صراحة عن خلجات النفس والفضاء كذلك واشتباك الخطوط وصراع الألوان وتحولاتها ورغم التغييرات وعامل التنوع بين عمل وآخر ألا انه يتمثل بهذه الأنا (أنا) الفنان ذاته ممثلة بأسلوبه مع الابتعاد عن النمطية وعدم الوقوع في شباك التأثيرات المباشرة للآخرين مما يستدعي فرض تأملاتك أنت ورؤياك أنت إذ يتم تفضيل ذات الفنان لتؤسس أبجدياتها وتعبر عن انطولوجيا الروح وضروراتها الداخلية.

◆ تعددت الأنواع الفنية لديك فأيهما الأقرب وأين تجد ذاتك الفنية؟

ما اعتقده أن تعدد الأنواع الفنية دليل على معافاة وعذرية التجربة الفنية وصدى اثراءاتها فأنا أحاول أن لا أقع في نمطيات وقولبة أحادية التعبير بل أن أنوع بين عمل وآخر وان هناك تجارب تجريدية هندسية خالصة وهناك تجارب تجريدية تنغمس بالغنائية والانطباعية وأعمال أخرى تشتغل مع الاتجاهات التعبيرية واجد نفسي في نهاية الأمر موزعا بين التجريدية والتعبيرية



◆ ألهذا تتخذ أشكال رسوماتك طابعا غر ائبيا، كأنك تسيّر منظومتك الفكرية بالتزاوج بين المرئي والمتخيل؟

نعم هكذا حال التجارب الإبداعية يتم النظر فيها من ذات متعالية استطيقيا، انطولوجيا، لا تقف بحدود النظر المباشر لحيثيات الواقع الخارجي وأنما إغماض العين أحيانا للنظر إلى ما وراء هذا الواقع عبر التلاقح بين العقلي والمتخيل بين المرئي واللامرئي في هذا الجدل الفكري والجمالي بين عتبة النسبي والمطلق وبما أن الفن الأصيل إنما يقوم على منظومته التخيلية الخصبة فهو يمتلك مشروعية الابتعاد الغرائبية فيه وهكذا حال الخطابات الجمالية الرفيعة فلابد أن تقوم على تشظي منظومات المعنى فيها وتصاعدية هذه المنظومات إلى ما لا نهاية، عبر التغريب بفعل البعد الرؤيوي لدى الفنان.

◆ أنت تؤسس لخطاب جمالي وفكري داخل منظومتك الفنية هل تعتقد ان الزمن الذي نعيشه قادر للاحتفاظ بهذا الفكر مع تعدد وسائل المعلومات وسلطتها على الذائقة الجمالية؟

ربما السبب هو قدرنا أن نرسم في كل الأحوال، فالرسم شهادة وهو قضية والتزام كما هو الحال في الكتابة سواء كنا بموازاة الحدث أو عبر تقاطعنا معه فذلك ليس مهما المهم أن نعبر عن رؤيتنا ضمن خطاب له محمولاته الفكرية والجمالية ويبقى هذا المشهد جزءا حيويا في حركة تاريخية الفنان نفسه ولا بد للفكر أن يتجلى عبر معطيات الحس الجمالي بأشكال استطيقية جديدة تحمل الهم الثقافي العراقي والإنساني عموما، وأنا اعتقد شخصيا أن أهمية التجربة الفنية ليس باللهاث في ذات التجربة كما يعتقد البعض وانما بتأمل هذه التجربة أولا ووضع الكيفيات والتقنيات الكفيلة بإخراج تلك التجربة على الوجه الفني الأكمل ولدينا الكثير من التجارب والنتاجات التي تعد مرجعيات خصبة في ذاكرة وذائقية الفنان إذ يمكن تشكل مرجعيات في تجربة الفنان مع فرض مسمياته هو تحديدا قبل أي شيء آخر.



◆ كيف ترى المشهد الفني العراقي اليوم؟

أن المشهد العراقي الحضاري مشهد معطاء يتسم بأثراءاته الفكرية والتراثية والجمالية وحركة التشكيل العراقي تمتاز عادة بديناميكيتها على صعيد العراق والمنطقة العربية والعالمية ولدينا أسماء ونتاجات لا حصر لها سواء بحدود الخطابات الجمالية والبصرية نحتا ورسما وخزفا أو على مستوى الخطابات الجمالية الأخرى في مجالات الشعر والفن القصصي والروائي والموسيقي والمسرحي وهذا دليل إثراء الذاكرة العراقية وقدرتها رغم مأساوية الأوضاع العراقية الراهنة إلا أن هناك تواصلا فكريا وفنيا ونقديا في الساحة الداخلية فهناك جيل واعد من الأسماء في كل المجالات الإبداعية.

الفضائيات والمؤسسات الثقافية والأدبية وحدها قادرة على رفع حواجز العزلة عن الفنان العراقي

الأمة التي لا تلد فنانين لا تلد حضارة ولا تتكامل الا بالثقافة والفن

حاوره حسين الفنهراوي

إعلامي

مجلة السنبلة / صفحة ملتقى السنبلة /العدد(32) السنة الخامسة /2009

الدكتور علي شناوة آل وادي (دكتوراه فلسفة في التربية الفنية) وعضو نقابة الفنانين العراقيين وعضو جمعية التشكيليين العراقيين واحد تدريسي كلية الفنون الجميلة جامعة بابل بدرجة (أستاذ) يشغل حاليا منصب معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا أقام معرضه الشخصي الأول عام 1985 واسهم في بينالي الكويت 1984، كما أسهم في معرض مشترك في كاليري الملكة عالية في الأردن فضلا عن مشاركاته في اغلب معارض تدريسي كلية الفنون الجميلة في بابل ومعارض نقابة فناني بابل كما أسهم في معارض عديدة منها . من وحي فائق حسن والنحت العراقي المعاصر وفن الملصق وفنانو اليوم والغد ومهرجانات بابل ومهرجانات الواسطي وحصل على العديد من الشهادات التقديرية والجائزة الثانية في المعرض

القطري لفن الملصق سنة 1994 ونشر العديد من المقالات والدراسات الأكاديمية في الصحف والمجلات العراقية وله ثلاث إصدارات من الكتب في مجال الدراسات الفنية والجمالية وله مجموعتان شعريتان ومجموعتان قصصيتان وله كتاب تحت عنوان (ليثوغرافيا – الفن – الأرض – الإنسان) له نصوص في مجال المسرح منها (كرستال) وله رواية تحت الطبع وكتب أخرى أيضا مجلة (السنبلة) التقت الدكتور علي شناوة في بابل واجرت معه هذا الحوار.

السنبلة: يوصفك فنان متعدد المواهب واكاديميا مشهود له بالكفاءة والعلمية من اين نبدا الحديث معك؟

د. آل وادي: من أي اتجاه تختاره فكلي اذن صاغية للرد على اسئلتكم

السنبلة: هل يمكن ان نطلق عليك اسم الفنان الشامل؟

د. آل وادي: انا موزع بين فن الرسم وتصميم أغلفة الكتب وأعمال الطباعة وبين كتاب القصة والشعر والرواية والنصوص الأدبية فضلا عن ألكتابة والتأليف في مجال الدراسات الفكرية والجمالية والنقدية وكتابة الأبحاث والدراسات الأكاديمية بوصفي باحثا وأكاديميا مع كتاب الدراسات في مجال النقد التشكيلي.

السنبلة صدرت لك مجموعتان قصصيتان تحمل منبعا تشكيليان. هل تبدع ملامح بناء ورؤية قصة جديدة؟

د. آل وادي: في مجموعتي القصصية التي تحمل عنوان (الرؤي تكمن من اسطبلات الخيل) هناك نزعة وجودية إنسانية من خلال موقف الإنسان انطولوجيا، موقفة إزاء الموت العزلة الشيخوخة، اما المجموعة الثانية التي تحمل عنوان (عباد الشمس) فهي مجموعة قصصية تمنح المتلقي كيفية المعالجات البنائية لكم من رسامي الحداثة أمثال سيزان وبول كلي وكوكان أنها صور رؤيوية ومنولوجات لحوارات داخلية أكثر منها قصص سردية فضلا عن ذلك فأنا اضع رؤيتي ولغتي



التشكيلية في عالم القصة انها تجربة جديدة من قبلي بحاجة إلى نقد وتقويم المختصين في النص القصصي.

السنبلة: هل تعطينا فكرة عن طبيعة إصداراتك؟

د. آل وادي: صدر لي مؤلف بعنوان (السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش) وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات النقدية والتنظيرية من خلال علاقة السطح التصويري متمثلا بفن الرسم بمجموعة من المحاور مثل الفلسفة والعملية الإدراكية وسيميائية المراحل العمرية للرسم لدى الاطفال والتأويل ومحاور اخرى تم معالجتها معالجة أكاديمية اما الاصدار الثاني فيتمثل بـ (السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل) وهو كتاب يضم جملة من الابحاث التي تستعرض المنظومة الفنية والجمالية في ضوء آليات التخيل في فنون الفطريين والبدائيين والوحوشيين والسرياليين وفي الرسم الحديث منه وفن ما بعد الحداثة فضلا عن دراسة التجريد في فن الرسم وكيفية اشتغال المنظومتين عموما الحدسية والمنطقية منها في فن التصوير الإسلامي واشتغالات الفن بحدود الرمز والتأويل وموضوعات أخرى يتضمنها الكتاب ومن الكتب الأخرى كتاب يحمل عنوان (فلسفة الفن وعلم الجمال) وهو كتاب قد تم إقراره منهجيا إلى طلبة كلية الفنون في جامعة بابل ولجميع المراحل ويضم جملة من الموضوعات منها التجربة الجمالية والصورة الفنية والأحكام الجمالية والفن البيئي والفن في الفكر الاسلامي من خلال استعراض موقفي كل من الامام الغزالي وابي نصر الفارابي وموضوعات تتناول منظومة اللاشعور وحقائق الجمال ومذاهبه الفلسفية.

ولي كتاب ايضا تحت عنوان (ليثوغرافيا، الأرض، الفن، الإنسان) ويتضمن نصوصا يتلاقح فيها كل من الأدب والفكر معا وفق معالجة رؤيوية ذاتية والخوض في موضوعات رسامي الفن الحديث وفناني ما بعد الحداثة وأطروحات حول حقيقة الإنسان / حقيقة الفنان وحول التلقي والإشكاليات الجمالية.

السنبلة: كيف يمكن معالجته العزلة التي يعاني منها الفنان العراقي؟

د. آل وادي: باعتقادي ان الفنان العراقي ولنتكلم عن الفنان التشكيلي العراقي المعاصر فهو فنان ذكي، اذ استطاع في مرحلة الخمسينيات من محاولة التاسيس لمدرسة عربية في التشكيل البصري لفن الرسم كما كان هو الحال في مدرسة بغداد لفن التصوير ليحيى بن محمود الواسطي وارى في التوعية الاعلامية والفضائية منفذا لترسيخ المفاهيم الجديدة للفنان وتاكيد دوره في المجتمع فضلا عن دور المؤسسات التربوية والثقافية والأدبية والصحف والمحاضرات واللقاءات اذ يمكن لذلك كله من كسر حواجز العزلة عن الفنان العراقي وتأكيد دوره الإنساني الخلاق فالأمة التي لا تلد فنانين لا تلد حضارة والأمم لا تتكامل الا بالثقافة والفن وليس بالتوجهات المتطرفة احادية الخطاب وهذا يذكرني بأحد الأعلام الغربيين المعاصرين عندما سئل ماذا تعرف عن العراق؟ قال هو دجلة والفرات ونصب الحرية.

السنبلة: من هو العبقري برايك وهل مات عصر الرواد التشكيليين في العراق؟

د. آل وادي ان العبقرية كما يعرفها الفيلسوف الالماني (عمانوئيل كانت) صفة مخلوقة في الروح انها توهب ولا تصنع اذيمكن ان نتعلم الكثير من خلال القواعد والمبادئ كما هو الحال في الكثير من الصنائع. ولكن العبقرية لايمكن ان نتعلمها فانها كيفية وأصيلة لا تتكرر انها صفة المبدعين حقا بل المتميزين جدا أما عن الرواد فلكل عقد وحقبة زمنية روادها وصناع أحداثها الا تعني لك أسماء مثل شاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي ومحمد مهر الدين وعلاء بشير ورافع الناصري واردادش كاكافيان وفاخر محمد وفنانين آخرين كثر يمتلكون مقدار كبيرا من الأصالة والتفرد بما لا يقل عن منجز الرواد الإبداعي.



السنبلة:هل استطاعت الحداثة في العراق ان تعبر عن الوجدان العراقي ام لديك رأي آخر؟

د. آل وادي: إننا أبناء اليوم وقد ولى زمن الحداثة اذ يعيش العالم الآن عصر ما بعد الحداثة وبما ان الثورة المعلوماتية تعد انفجارية في توليداتها دائما فالعالم أمسى قرية صغيرة ونحن نختلف في آرائنا ومواقفنا في أشياء كثيرة ولنا قضايانا وفلسفتنا والكثير مما نعتز به ونحن غير متخلفين عن العالم اذ لنا روائينا وشعراونا ورسامينا وعلماؤنا وهذا دليل على خصب الفكر العراقي وليس من المعقول ان نشتغل على الهامش في غرب أعلن عن موت الفن وموت التاريخ وموت الإنسان إذن فلتكن لنا اشتغالاتنا ومشروعنا النهضوي.

السنبلة: هل ماتت اللوحة التشكيلية؟

د. آل وادي: بما ان هنالك إزاحات كبيرة في المنظومة القيمية عالميا على جميع المستويات الاقتصادية والاجتماعية والعقائدية والسياسية وعلى مستوى المنظومة القيمية الجمالية وهذا المهم هنا تحديدا فأن هناك كما هائلا من الخامات والمواد والعناصر التي تعد افرازات لمجتمع ما بعد الصناعة في توجهاته ما بعد الحداثوية نتيجة للافرازات الهائلة ولتطور المنحى التقني وللتحولات الكبيرة في المفاهيم الفنية والجمالية والنقدية والفلسفية فظهر ما يسمى الفن الخنثي الذي يزاوج بين المواد المختلفة وبدا كسرالاطر التقليدية لمسميات كهذه في أعمال (راوشنبرغ) على سبيل المثال في عمله الماعز اذ يزاوج بين الرسم وبين النحت وكذلك الحال مع اعمال (جون دويوفيه) و(جود) وآخرين اذ تتلاقح الأجناس وتتداخل البنى المجاورة.

السنبلة: يجزم بعضهم ان الشعر أرقى الفنون، فماذا تقول؟

د. آل وادي: لكل فن من الفنون عناصره ووسائطه وطاقاته التعبيرية وهناك العديد من التقسيمات التي يتباين فيها تبويب الفنون نتيجة لطبيعة وتوجه المذاهب الفلسفية ويختلف أحيانا أصحاب المذاهب الفلسفي الواحد فإذا كان (هيجل) على



سبيل المثال يصعّد من قيمة الشعر الدراماتيكي وهو شعر يجمع بين الشعر الملحمي والشعر العاطفي ويمنع هذا النوع من الفن منزلة رفيعة بغيره من الفنون الاخرى فان (شوبنهاور) يرفع من منزلة فن الموسيقى ويجعل منه أرقى الفنون وبرأيي يبقى لفن السينما خصوصيته وقيمته وكذلك الحال بالنسبة إلى فن الرسم والفنون الأخرى واری ان لا وجه للمقارنة بين الفنون فلكل منها أسلوبها وطرق تعبيرها.

علي شناوة آل وادي: الجمال محور أساسي في فلسفة الفن

ماجد شاكر

موقع ايلاف على شبكة الانترنيت المعلوماتية

الدكتور علي شناوة ليس تدريسيا في كلية الفنون الجميلة بالعراق فحسب، بل هو فنان وقاص وشاعر ومصمم، له مشاركة متميزة في المشهد الفني العراقي إضافة إلى مسؤوليته الجامعية بوصفه معاون لعميد الكلية وعضويته في عدد من اللجان العلمية في الجامعة وإشرافه على طلبة الدراسات العليا. من إصداراته، السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش، السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويلات، فلسفة الفن وعلم الجمال، ليثوغرافيا: الغرض، الفن، الإنسان (قصص)، الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل (قصص)، ولديه مجموعتان شعريتان قيد الطبع. في اللقاء معه تتتابك قدرة شناوة على تجسيد فلسفته في الجمال عبر لوحة وإبداعا مخضعا المرجعيات والتأويل الذي خرجت به نظريات علم الجمال إلى تطبيق عملي في مختبره الفني والحياتي. "إيلاف " كان لها حوارا مع شناوة..

- **لماذا التركيز على القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية الحديثة؟**

تعد القيم الجمالية إحدى المحاور الأساسية في الدراسات الفلسفية الجمالية، فالقيم الوجودية فاعلة في الفكر الفلسفي الجمالي وكذلك الحال مع الابستملوجيا التي تعني بنظرية المعرفة إذ أن القيم الجمالية ما هي إلا انعكاس لجملة من المعالجات البنائية في السطح التصويري لتشكيل الرؤية المفاهيمية أو العكس أحيانا، إذ تتمثل هذه القيم بالرؤية الجمالية وانعكاساتها في السطح التصويري وغيره من الخطابات الأخرى ويمكننا أن نضرب مثالاً على ذلك ان القيم الجمالية في الفكر الفلسفي الجمالي الإسلامي تستمد مقوماتها ومرجعياتها من أسس مفاهيمية أساسية كالقرآن الكريم والسنة النبوية وطروحات المفكرين

المسلمين من العرب وغير العرب وكذلك الحال من المرجعيات التي تشكل إرثا للعصر الذي يسبق فجر الإسلام وتأخذ انعكاساتها وإشتغالاتها في ميادين عديدة في فن العمارة وفن الكتاب والزخرفة والمنمنمة وغيرها من الفنون الإسلامية الأخرى وتشكل القيم الجمالية محوراً أساسيا في كل حركة من الحركات لتمنح كل منها خصوصيتها واستقلاليتها فالقيم الجمالية التي تشتغل مع الانطباعية تتزامن مع العالم المتحول غير أن القيم الجمالية السريالية تتوسم المنظومة التخيلية والغريب والإيهام كمحاور أساسية في اشتغالاتها الفنية. إذ تشتغل هذه القيم طبقاً لطروحات كل حركة.

- **كيف جسدت العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال؟**

فلسفة الفن تعنى بماهية الفنون وتقسيمها ومرجعياتها وتأثيراتها. كما يقسم الفنون كل من شوبنهاور وكانت وهيغل، اذ يضعون طروحاتهم حول الفن الموسيقي وفن الرسم والشعر والتراجيديا بعد أن تم اصطلاح علم الجمال من قبل (باومجارتن) عام 1735م وأمسى علما له أسسه وميادينه بل منطقه الخاص به.

- **ما هي مساحة اشتغالات الفن وكيف يمكن للمبدع ان يبدع في ميدانه؟**

الفن له اشتغالا ته المتعددة إذ يلحظ المتتبع لسير تاريخ الفن القديم وفن التاريخ الوسيط والحديث منه وفن ما بعد الحداثة أن هناك كماً هائلاً من الاستراتيجيات والمناهج التي يشتغل عليها الفن، فتارة يشتغل مع المنظومة التخيلية الحدسية وتارة أخرى يشتغل مع المناهج التي تعول الأساس العلمي والعقلي والمنطقي الذي له اشتغالات مع الإرادة والشعور والوعي.

فنلحظ أن هناك نتاجات فنية تعول على المنحى البنيوي النسقي، بل على المنطق ذاته فما هو موقف المتلقي والناقد إزاء الفن البصري على سبيل المثال أو إزاء فن العمارة، وكذلك الحال في الفنون الإسلامية ومنها فن الزخرفة الهندسية تحديداً الذي يقوم على أساس من الحسابات الهندسية والرياضية؟ بل ما موقفنا من الأعمال الفنية التجريدية الخالصة لـ (موندريان)، بل هناك فنون أخرى لا حصر لها تشتغل



على هذه الشاكلة، وبالجانب الآخر تلحظ نتاجات فنية تشتغل مع المنظومة التخيلية بشكل عال أمثال الفن السريالي الذي يقوم على أساس من الصور الذهنية والتمويه والانفلات من زمكانية الواقعي ليتسرب في فضاءات الفن الصوفي والثيوصوفي وليس خافياً على احد أن الفلسفة تعد غطاء فكرياً ومفاهيمياً بتوجهاته العقلية الناقدة قد خرجت منها العديد من العلوم الأخرى كعلم المنطق والسياسة والتربية والخطابة وغير ذلك. ان منظومة القيم الجمالية تشتغل بشكل مباشر وغير مباشر تحت غطاء الفكر الفلسفي عموماً بتوجهاته الفلسفية الماركسية والفلسفة المثالية والحدسية والوضعية المنطقية وهكذا حال الفن فهو يشتغل مع طروحات الفكر الفلسفي الجمالي.

- ما هي آخر تجاريك الفنية الحديثة في مجال الرسم؟

التجريد أيغال في الجوهري وتشظي المعنى، اذ ارسم ضمن دائرة من الضرورات الداخلية، وفي أعمالي فأن الخطاب البصري التجريدي يشحذ الشحنات العاطفية والرؤى والأفكار ولكن بصيغ جديدة تشتغل مع الروح طبقاً لمعالجات زمكانية وفنية جديدة، انها خطابات تشتغل مع اللامتناهي والمطلق وتحفز مسميات اللامرئي. هذا الفن الذي يقوض حيثيات العالم الخارجي ليطرح رؤى طبقاً لمكنوناتي الداخلية وربما أتعاطف أحيانا مع الخارجي ولكن لا اشتغل مع كيفيات الوسط وانما مع كيفيات تمليها عليّ المعالجات التجريدية وطبيعة الرؤية المنفذة.

- ما هي العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي الحديث والفكر الفلسفي الجمالي المثالي؟

التركيز ينصب دوما على تحديد علاقة اتجاهات الرسم الحديثة بأساليبه المتعددة بالفكر الفلسفي الجمالي المثالي وطبيعة هذه العلاقة وفقا للمحاور الأساسية لهذا الفكر الفلسفي جماليا...ويعد الفن عموما وفن الرسم خاصة لغة معبرة عن مظاهر كل عصر من العصور واحاسيسه ووجدانه ومايرافقه من تبدل

وتغير في الأعراف والذائقة والنظم والبنى الفكرية والجمالية عموما وهذه الأخرى لا تنفصل بدورها عن التحولات الصناعية والتكنلوجية والاقتصادية والسياسية.

- **ما هو الإدراك الحسي والفعل الرؤيوي في الرسم الأوربي الحديث؟**

منذ فجر التاريخ نتلمس ذلك الجدل بين الحسي والحدسي والمادي والروحي والذاتي والموضوعي.ولأجل تحديد الصلة بين الإنسان والوجود والتعبير الجمالي والفني عبر الحقب التاريخية اللاحقة للعصور الأولى سعى الإنسان(الفنان) لاستحداث وتأسيس موقف فكري وجمالي، فظهرت مدارس واتجاهات وحركات فنية تشكيلية لم تسفر حصيلتها عن موقف موحد يحدد مسار الرؤية الجمالية والفنية بل زاد ذلك صراعا وتنوعا وإشكاليات ليس الا.

أن الصراع بين المثالية والمادية فلسفيا وجماليا وما يقابلها من صراع مماثل في الفن بين الواقعية ومعارضيها إنما يعطي أهمية بالغة للمنطلق الإشكالي المعرفي واسبقيته على المسائل الأخرى لإدراك الحقيقة.أن الإدراك الحسي البصري في الفن التشكيلي يشكل عمق الزجاجة المعرفية لأنه يعد الحصيلة الرئيسة للفنان وان العمل الفني يعد بعديا: خطابا بصريا لا يمكن النفاذ إليه وتقصيه دون إدراكه حسيا..الفن الأوربي الحديث بما عرف عنه من نزوع نحو الذاتي الروحي المطلق وما رافقه من تبني فلسفات عديدة وطروحات تنظيرية فضلا عن تنامي التيار الحداثوي في الدراسات الفنية والأدبية والنقدية فان فعلا رؤيويا حيويا يمكن ان يكون مرافقا او مفارقا للحسي يتوافق مع ما أسس للاتجاهات الفنية التشكيلية فكرا ومنهجا وأسلوبا.

- **هل يكتفي الفنان بالحصيلة الحسية المعرفية في تكوين رؤيته للعالم؟**

الفنان غير محدد بالظواهر والعالم المرئي وليس ملزما أن يكون واقعيا موضوعيا وان فعلا ذاتيا دائبا يدعوه لتقصي ماهية الظواهر الأمر الذي يغير مسار الرؤية لتنطلق من الذات إلى الموضوع وليس العكس.

في لغة الخطاب الجمالي / حوار مع الدكتور علي شناوة آل وادي

أجرى الحوار الصحفي والشاعر

حاتم عباس

حوار منشور في صحيفة كربلاء اليوم العدد (130) الاسبوع الرابع / ايار / 2008

لقاءٌ جمالي مع الأستاذ الأكاديمي والفنان الذي يكاد يكون شاملاً في مختلف اتجاهات المعرفة.ذلك هو الدكتور علي شناوة ال وادي، الذي ترى فيه عبق الفلسفة الجمالية في خطاب نقدي جمالي، وتمكّن الفيلسوف المتواضع في حوار بين طالبٍ يعجبه الأستفزاز الجمالي وأُستاذ يشمل طالبهُ بالمعرفة في محبةٍ تعظم وترتقي في ملكوت الجمال...كان لي معهُ هذا اللقاء. .

س/ باعتبارك أستاذاً أكاديمياً. أما إستفزك طالب فيلسوف يوماً ما، وما هي انطباعاتك عن طلبة الدراسات العليا.؟

ربما هناك جدحات من هنا وهناك لدى الطلبة على مستوى الدراسات الأولية والعليا.ونرى في واقع الأمر أن هناك كساداً ثقافياً بشكل لا يمكن وصفه بالنسبة الى الطلبة الجامعيين. إذ أن الطالب يشتغل مع منظومة السطح والقشور واهتمامه بالسلوكيات الروائية العملية أكثر من توجهاته الثقافية التخصصية، بدليل أن، الطالب الجامعي ما عاد يحضر مناقشات الماجستير وأطاريح الدكتوراه..وماعادت الثقافة بالنسبة له قضية وإلتزاما..بل ماعاد الطالب الجامعي مشروعاً مستقبلياً..هذا إذا ماقارنا بين طالب الأمس وطالب اليوم وهذا لايعني خلو الساحة من الطاقات الشابة ذات التوجهات الثقافية والأدبية. ولكنها لا تشكل عقبة حقيقية من عقبات الطموح، إننا نؤكد دوماً على ضرورة تعليق الدراسات العليا لمراجعة مخرجاتنا من الدفعات وأهمية الأهتمام بالجوانب النوعية والكيفية لطلبة الدراسات العليا وليس على مستوى الجوانب الكمية. فطالب الدراسات العليا غالباً عندما يحصل على



شهادة الماجستير او الدكتوراه يتوقف عن الحراك الثقافي ويتيه في لجة الوظيفة والضجيج اليومي...واللهاث وراء الكسب الحلال دون قضية ما.

س/ من هو العبقري؟

إن أسئلتك غريبة، على الأسئلة أن تبرمَج وأن تتوفر فيها القصدية العالية..أن تنمو لتصل الى مبتغاك، وليكن فأجيبك..إذ أن العبقرية كما يعرفها الفيلسوف الألماني(عمانوئيل كانت)صفة مخلوقة في الروح. .إنها تُهب ولا تصنع إذ يمكن أن نتعلم الكثير من خلال القواعد والمبادىء كما هو الحال في الكثير من الصنائع..ولكن العبقرية لايمكن أن نتعلمها لأنها كيفية...أصيلة. لاتتكرر إنها صفة المبدعين حقاً...بل المتميزين جداً في صفة الأبداع..وهي مشتقة أصلاً من وادي عبقر في شبه الجزيرة العربية إذ ما أن يجتاز أمرء ما هذا الوادي حتى تمسسه الجن فيسمى عبقرياً يختلف عما سواه من السواد الأعظم من الناسب. وهذا دليل آخر على التفرّد وعدم التأثير أو السقوط بالنمطية.وهناك عباقرة في ميدان الفلسفة والفن يصلون الى منزله الأسطورة إذ يفوقون الوصف...إنهم لايتكررون إلا عبر عقود من السنين والعبقرية نصيب كل من الرجال والنساء..فهناك الكثير من النساء قد تفرّدنَ في مجال الشعروالرواية والفلسفة والفراسة الى حد منزلة العبقرية.

س/ هل إستطاعت الحداثة في العراق أن تعبّر عن الوجدان العراقي!!أم أنها في وادٍ..والعراق في وادٍ؟

إننا أبناء اليوم...فقد ولّى زمن الحداثة إذ يعيش العالم عصر ما بعد الحداثة، وبما أن الثورة المعلوماتية هي إنفجارية في توليداتها دائماً...فالعالم أمسى قرية ونحن نختلف في آرائنا وموقفنا في أشياء كثيرة..فليس من المعقول إذ ما مطرت السماء في(كييف)أن نرفع مظلاتنا لنتّقي المطر في العراق إذ كنا شيوعيين على سبيل المثال...إذ أن لنا قضايانا..وفلسفتنا والكثير مما نعتز به..ونحن غير متخلفين عن العالم إذ أن لنا روائينا وشعراءنا ورسّامينا وعلماءنا وهذا دليل على خُصب العملية إبداعية في العراق...إذ ليس من المعقول أن تشتغل على الهامش في غرب قد أعلن الموت



فيه..موت الفن والمؤلف..وموت التاريخ وموت الإنسان...إذ أن لنا إشتغالاتنا ومشروعنا النهضوي...إذ لا نضع شاربين على لوحة الجيوكندا لنمسي مثل مارسيل دوشامب، فليس من المعقول أن تتحول إلى دادائيين دون مسوغات أو ضرورات يعتقد الغرب بحاجتها...بالحاجة إليها من قِبَله هو تحديد وليس من قِبَلنا.

س/((المهمش)) في الساحة العراقية كثير، هل حاول الفن المعاصر تصويره أو التعبير عنه؟

المهمش.مفردة تثير الكثير من الأسئلة.ولها مناخاتها وإشتغالاتها فهي تتوافق مع الحراك الفني والفكري لدى الغرب لجملة من أزاحات التي مهّدت للمهمش من خلال تقويض المنظومة القيمية لديهم..عبر طروحات الذاتي لدى(ديكارت)ونسبية القيم لدى(فردريك نيتشه)والتحول من النسقي الى التفكيك ومن المتن الى الهامش لدى(جاك دريدا)وموت الفن والإنسان لدى(ميشيل فوكو)ونميز ذلك من خلال الأطروحات الفلسفية والفكرية التي مهدت الى موضوعة المهمش اشتغالاته فكرياً وجمالياً..وعندما نتناول المهمش في أطاريحنا فإننا نستعرض هذه الظاهرة ليس إلا، إذ سبق أن أشرفتُ على طالبة دكتوراه في موضوعة الابعاد المفاهيمية والجمالية للمهمش في فن ما بعد الحداثة وفي الأطروحة تستعرض اشتغالات ذلك بحدود تيارات فن ما بعد الحداثة في أمريكا واوربا وليس في العراق.بأعتقادي أن للغرب خطاباته ولنا خطاباتنا ومنظومتنا القيمية. .ولم يجد ((المهمش)) توظيفات له لدينا إلا من هنا وهناك في تجارب محدودة في مجال استخدامات الفن البيئي من خلال استخدام وتوظيف خامات وإفرازات مهملة خاصة منها إفرازات ومخرجات البنية الطبيعية الصناعية الصناعة.

س/ألا ترى في الجدران الأكاديمية خنقاً لروح الفن أبن الحياة؟

رغم أهمية المعرفة الأكاديمية.إن ذلك يتوقف على أمور كثيرة بحيث يصبح الفن أبن الحياة كما سميت ذلك أنت..إذ يتوقف ذلك على مدى وعي وثقافة الشعوب.ولكن أكثر صراحة، أن هناك شعوبا تسرق آثارها النحتية المصنوعة من

البرونز لتصهرها وتعيدها للبيع وهناك من يهرّب آثاره.وهناك من يقوض ويدمر هذه النتاجات الفنية. .عندما لايقدّر قيمتها وأهميتها التاريخية...ولأقول لك أن الفن لدينا هوفن نخبة منذ جواد سليم وحتى الساعة، وإلاّ من يتذوق لدينا الفن التجريدي أو الفن الحديث عمدة وتجارب ما بعد الحداثة. .النسبة الأكبر من الناس بحاجة الى فن واقعي.واقعية تصل حد الفجاجة.فضلاً عن ذلك فأن للعمل الفني خصوصيته وطقوسه وآليات تلقّيه واختلاف ذلك بين تيار وآخر، ففن الإعلان يمكن أن يكون فن الجميع وفن الملصق السياسي كذلك ونتاجات الفن الواقعي ولكن هناك الكثير من لا يتذوق فن بابلو بيكاسو مثلاً لسبب بسيط لعدم قدرته على تصعيد ذائقيته إلى هذا الفن تحديداً..وكذلك الحال بالنسبة إلى الذائقية التي تتعلق أذن موسيقيه مرهفة الإحساس..ان سؤالك هذا يدخلنا في إشكاليات مفاهيمية وذوقية معقدة ومركبة وأتفق معك بحدود معينة واختلف معك بأمور كثيرة في هذا المجال.

س/ هل مات عصر العباقرة الرواد؟.فلا نجد أسماء مثل جواد سليم، فائق حسن؟

إنك تبالغ كثيراً في سؤالك هذا فلكل عقد وحقبة زمنية روادها وصنّاع أحداثها...ألا تعني لك أسماء مثل شاكر حسن آل سعيد وأسماعيل فتاح الترك وضياء العزاوي ومحمد مهر الدين وعلاء بشير ورافع الناصري وارداش كاكافيان وفاخر محمد وفنانين آخرين كثر يمتلكون مقدارا كبيرا من الريادة والأصالة.

س/لقد قرأت قصصك فوجدت فيها منبعاً تشكيلياً هل نستطيع القول أنك تبدع ملامح لقصة جديدة؟

هنالك مجموعتان قصصيتان قد صدرت لي في الآونة الأخيرة ولي رواية تحت الطبع وفي المجموعة القصصية التي تحمل عنوان(الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل)هناك نزعة وجودية إنسانية من خلال مواقف الإنسان انطولوجياً، موقفه إزاء الموت..العزلة..الشيخوخة..أما المجموعة الثانية التي تحمل عنوان (عباد الشمس) فهي مجموعة قصصية تمنح المتلقي رؤيا كيفية للمعالجات البنائية لكَمْ من رسامي الحداثة أمثال سيزان وبول كلي وكوكان...وموضوعات تشكيلية م ابعد



حداثوية....أنها صور رؤيوية ومنولوجات لحوارات داخلية أكثر منها قصص سردية، فضلاً عن ذلك أضع إسقاطاتي ولغتي التشكيلية في عالم القصة...انها تجربة جديدة من قِبلي بحاجة الى تقويم المتخصصين في النص القصصي.

س/أرى فيك طفلاً عظيماً في صورة رجل أكاديمي. هل الفنان الحقيقي طفل كبير؟

الطفولة مطلب حقيقي في العملية الأبداعية فهي فردوسنا الذي يجب أن لا نفقده...إذ تشغل الطفولة منظومة تخيلية هائلة تتصل بكَم هائل من الرموز اللاشعورية...ونطل من خلالها على عتبة من العبث والمشاكسات واللعب الحر دون رقيب ما...بل هي إعلان لكل إرجاع المسكوت عنه هكذا كان كل من بيكاسو وخوان ميرو وبول كلي ومارك شاجال والكثير من الفنانين الآخرين ينهلون من خلال الطفولة الشيء الكثير وفي مجال القصة والشعر والمسرح والأعمال الروائية..إنها عالم خصب بالتأويل.

س/هل ماتت اللوحة التشكيلية؟

بما أن هناك إزاحات كبيرة في المنظومة القيمية عالمياً على جميع المستويات الأقتصادية والأجتماعية والعقائدية والسياسية. وعلى مستوى المنظومة القيمية الجمالية وهذا المهم هنا تحديداً...فأن هناك كماً هائلاً من الخامات والمواد والعناصر التي تعد إفرازات لمجتمع ما بعد الصناعة في توجهاتهِ ما بعد الحداثوية نتيجة للإفرازات الصناعية الهائلة ولتطور المنحى التقني والأسلوبي..والتحولات الكبيرة في المفاهيم الفنية والجمالية والنقدية والفلسفية فظهر ما يسمى الفن الخنثي الذي يزاوج بين المواد المختلفة وبدأ كسر للأطر التقليدية لمسمياتٍ كثيرة كما في أعمال راوشنبرغ على سبيل المثال في عمله (الماعز) إذ يزاوج بين الرسم والنحت أو في عمله (النسر المحنط والوسادة المدلاة)وكذلك الحال في أعمال (جان دويوفيه) و(جود) وآخرين إذ تتلاقح الأجناس المتباينة وتتداخل البنى المجاورة...أن هناك تحولا نحو الفن البيئي والفن المحيطي وكسر لمفهوم النخبة نتيجة لتقويض

الثقافة الرفيعة ورواج الثقافة الشعبية، فالفن في المجتمع الغربي لا ينفصل عن الحياة بأعلامها وتصميماتها وتخطيطها المدني وحاجاتها حتى البيولوجية منها، إنه فن يقترن بالأستهلاك والآنية والتوظيف لعناصر البيئة الخارجية.

س/هل الشعر أرقى الفنون.كيف تفسر ذلك.وهل إستطاعت قصيدة ((الضربة)) أن تفجر المعنى؟

لكل فن من الفنون عناصره ووسائطه وطاقته التعبيرية وهناك العديد من التقسيمات التي يتباين فيها تبويب الفنون نتيجة لطبيعة توجه المذاهب الفلسفية...بل ويختلف أحياناً أصحاب التوجه الفلسفي الواحد فأذا كان هيجل على سبيل المثال يصعّد من قيمة الشعر الدراماتيكي...وهو شعر يجمع بين الشعر الملحمي والشعر العاطفي ويمنح هذا النوع من الفن منزلة رفيعة قياساً بغيره، فإن شوبنهاور يرفع من منزلة فن الموسيقى ويجعل منه أرقى الفنون إن لم يكن ينفصل عنها، فالفنون جميعاً لديها تقليد للوجود إلا الموسيقى إنها خارج هرم الفنون تحاكي الأرادة الخالصة إذ يرتبط ذلك تبعاً للأقتران ومنزله كل فن من الفنون من غائية كل مذهب فلسفي تبعاً لمبدأ علّة العلل والحيوية والحركة أو الروح المطلق أو معاينة الحقائق حدساً...وبرأيي يبقى لفن السينما خصوصيته وقيمته وكذلك الحال بالنسبة الى فن العمارة وفن الرسم والفنون الأخرى وأرى أن لا وجه للمقارنة بين الفنون فلكل منها مسوغاً له وطرق التعبير فيه. .أما عن سؤالك حول هل أستطاعت قصيدة (الضربة)أن تفجّر المعنى...وأن كان هذا الشق الثاني من السؤال لاعلاقة له بالشق الأول منه، وأرى أن الشعر نسيج غنائي مكثّف وكيفي للتعبير عن الضرورات الداخلية وتبقى صورة تحتفظ بمزاياها الإبداعية بمقدار أصالة هذه الصور نفسها ومدى دلالة المعاني فيها ومدى قدرتها على الإيحاء...وللقصيدة الطويلة إمتداداتها وفضائياتها وتداعياتها ولقصيدة(الومضة)حظها الرصد اللحظوي لمشاعرنا ومواقفنا وتعبيراتها الإنسانية العارية وإعلان للمسكوت عنه. وبرأيي الأمر لا يتوقف على تفجر المعنى بمقدار



دلالات هذه المعاني وقدرتها على الانفتاح الجشطالتي التأويلي.الذي لا يقوم على جدل الإغلاق والانفتاح.

س/هل تعتقد بموت الشعر المسرحي..وأين يقع المسرح من وجدانك؟

لكل حقبة زمنية حظها..ولكل مرحلة من المراحل والمواقف التاريخية مستلزماتها وعدتها وخطابها الثقافي فإذا كان الشعر الرومانسي لازمة لابد منها في عصر الرومانسية فما موقفنا من عصر يعيش التحولات الكبيرة..في عصر ما بعد الحداثة إذ يتم مواكبة العابر والزائل والمهمش من القيم والاستهلاكي..تحول هائل ومرعب..وكذلك المسألة تتوقف على عملية التلقي وطبيعة الذائقة المتلقية وطبيعة التحولات والإزاحات التي تحدث قفزات وفجوات عميقة في عملية التلقي إلى حد أمسى لدينا رصيد هائل من الشعر الحر..بل رصيد هائل من قصيدة النثر ومناورة تفعيله القصيدة ذاتها...إنها تحولات تفرض نفسها بشكل أو بآخر..ويبقى المسرح قضية كبيرة. ومنارا للكلمة ولازمة مهمة في عمليات تحولات الوعي والذائقة الجمالية، ولابد من فن الصورة الجديد وتشظي الفضائيات وتقنيات السينما..تأثيراتها على المسرح والشعر فيه.

س/هل يوجد في العراق فلاسفة جماليون؟

لماذا هذه الأسئلة التي تمتاز بالتضخيم والمبالغة..فإذا كانت الفلسفة قد تحولت هي نفسها..فما عادت حقلاً تأملياً محضاً..بل تماشت مع العلوم والمناهج والإستراتيجيات..وهذا على المستوى العام...ربما لدينا نقّاد مهمون في مجال الأدب والفنون أو بعض ممن يمتلكون نقداً يرتقي الى مستوى التنظيرات الجمالية كما هو الحال لدى الفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد.

س/هل تمنحنا فكرة عن طبيعة إصداراتك الأخيرة؟

صدر لي مؤلف تحت عنوان(السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش)وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات النقدية والتنظيرية من خلال علاقة



السطح التصويري ممثلاً بفن الرسم بمجموعة من المحاور مثل الفلسفة والعمليات الإدراكية وسيميائية المراحل العمرية للرسم لدى الطفل والتأويل ومحاور أخرى تم معالجتها معالجة أكاديمية. أما الإصدار الآخر فيتمثل بـ(السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل)وهو كتاب يعد جملة من الأبحاث التي تستعرض المنظومة الفنية والجمالية في ضوء آليات التخيل في فنون الفطريين والبدائيين والوحوشيين والسرياليين وفي الرسم الحديث منه وفن ما بعد الحداثة فضلاً عن دراسة التجريد في فن الرسم وكيفية اشتغال المنظومتين الحدسية والمنطقية منها في فن التصوير الإسلامي واشتغالات الفن بحدود الرمز والتأويل وموضوعات أخرى يضمها الكتاب بين طياته. ومن الكتب الأخرى كتاب يحمل عنوان(فلسفة الفن وعلم الجمال)وهو كتاب قد تم إقراره منهجياً الى طلبة الدراسات الأولية في أقسام كلية الفنون الجميلة كافة..يضم الكتاب جملة من الموضوعات منها التجربة الجمالية والصورة الفنية والأحكام الجمالية والفن البيئي والفن في الفكر الإسلامي من خلال إستعراض موقفي كل من الأمام الغزالي وأبي نصر الفارابي وموضوعات تتناول منظومة اللاشعور وحقائق الجميل وموضوعات أخرى.وقد صدر لي كتاب تحت عنوان (ليثوغرافيا..الأرض..الفن..الإنسان)ويتضمن نصوصا يتلاقح فيها كل من الأدب والفكر معاً وفق معالجة رؤيوية ذاتية والخوض في موضوعات رسامي الفن الحديث وفناني مابعد الحداثة. .وطروحات حول حقيقة الإنسان..حقيقة الفنان..حقيقة الفن..وحول التلقي والإشكاليات الجمالية وحركات الفن الأوربي الحديث وتيارات مابعد الحداثة..وحول حقائق التجريد والسريالية والبوب ارت والفن المفاهيمي والنحت الأعتدالي..حول فن جان دوبوفيه والبرتوبوري وراوشنبرغ وجاكسون بولوك وآخرين.كما صدرت لي مجموعتان قصصيتان الأولى تحت عنوان (الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل) وهي قصص صغيرة أكثر من تجريدية تقتنص موضوعات وجودية انسانية محملة بالأفكار والرؤى والاعتقادات والطقوس برؤية مغايرة للسائد في السرد القصصي.أما المجموعة الثانية من القصص فتحمل عنوان (عباد الشمس)وتمثل مجموعة من القصص تشكل رؤى للمعالجات الفنية



والفكرية والجمالية لعدد من الفنانين التشكيليين، ولا أرمي فيها المنحى السردي وإنما الرؤيوي.وهي تسهم بتصعيد الذائقية الجمالية لدى المتلقي بمواصفات ولغة بنائية التشكيل الجمالي.وهناك مجموعتان شعريتان قيد الأصدار مع عمل روائي.

س/هل تستطيع القول أنك فنان شامل؟

أنا موزع في حقيقته الأمر بين فن الرسم وتصميم أغلفة الكتب وأعمال الطباعة وبين كتابة القصة والشعر والرواية والنصوص الأدبية فضلاً عن الكتابة والتأليف في مجال الدراسات الفكرية والجمالية وكتابة الأبحاث والدراسات الأكاديمية بوصفي باحثاً وأكاديميا مع كتابة الدراسات في مجال النقد التشكيلي، هذه حياتي دون افتعال ما..ولابد لي أن أعلن عنها بعيداً عن التخصصية الضيقة.

س/لقد لاحظنا في الأونة الأخيرة كثرة الدراسات الفنية والجمالية بوصفكم باحثاً وأكاديميا.هل تحاول أن تؤسس منبراً في مجال التنظير الجمالي في العراق على مستوى التشكيل الفني البصري؟

قبل أن أجيبك على هذا السؤال بشكل مباشر لابد من التوطئة له..إذ أن لي تجربة الأشراف على العديد في الموضوعات الجمالية في رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه وهي موضوعات لها أشتغالاتها المهمة التي تخوض في صميم الحراك الثقافي البصري المعاصر في مجال نظرية التلقي والظاهراتية والفطرية والشكل الخالص والمهمش والتعبيرية التجريدية والبيئة المحيطية وفنون ما بعد الحداثة والتعبير البيئي واشتغالات ذلك في فن التصوير وموضوعات أخرى لا مجال للخوض فيها إذ تعد تلك بحوثا مشتركة فضلاً عن مقالاتي وأبحاثي الفنية والجمالية الأخرى وقد صدرت لي أربعة مؤلفات تشتغل في مجال الدراسات النقدية والجمالية بما يشكل لدى خبرة مفاهيمية في مجال الخطاب الجمالي البصري فضلاً عن تدريس طلبة الدراسات الأولية والعليا موضوعات في مجال فلسفة الفن وعلم الجمال ولا أخفيك سراً قد وجدت نفسي أقرب منها الى التوجهات الفلسفية الجمالية مما جعلني أفرط



بأختصاص ((طرائق تدريس الفنون))خشية السقوط في حيال تقنيات التدريس والنمطية والتكرار في موضوعات لاجديد فيها ولا تأويل.بل حاولت توظيف اختصاصي نفسه في مجال الدراسات الجمالية. أن طبيعة ما تم ملاحظته من قبلي خلو الساحة من التنظيرات الجمالية ذات السمة الأكاديمية وعدم توافر النقد الفني بتوجهاته المعاصرة ما بعد البنيوية من سيمائية وتفكيكية ونظريات قراءة إذ أن النقد في ساحة التشكيل العراقي المعاصر نقد انطباعي يفتقر الى التأسيس والأكاديمية وعدم الاشتغال طبقاً لنظرية أو استراتيج مما دفعني إلى الخوض في عشرات الدراسات الفنية والجمالية المعاصرة التي ترتقي الى مستوى التنظير الجمالي.

س/ كيف يمكن معالجة العزلة التي يعاني منها الفنان العراقي داخل المجتمع؟

أعتقد أن الفنان العراقي، ولنتكلم عن التشكيلي العراقي المعاصر فهو فنان ذكي. .إذ أستطاع في مرحلة الخمسينيات محاولة التأسيس لمدرسة عربية في التشكيل البصري لفن الرسم كما حال مدرسة بغداد لفن التصوير ليحيى بن محمود الواسطي..وأرى ان النوعية الإعلامية والفضائية منها خاصة لن ترسخ من قيمة التوجهات الفنية وتأكيد دورها في المجتمع فضلاً عن دور المؤسسات التربوية على مستوى التربية والتعليم العالي والمؤسسات الثقافية والأدبية عبر الفضائيات والصحف والمحاضرات واللقاءات يمكن لذلك كله من أن يرفع من حواجز العزلة عن الفنان ويؤكد دوره الإنساني الخلّاق وتنوير الخطابات المتطرفة عن أهمية الفنان والفن على مستوى الذائقية الجمالية فالأمة التي لا تلد فنانين مبدعين حقاً لا تلد حضارة والأمم لا تتكامل إلا بالثقافة والفن وليس بالتوجيهات المتطرفة أحادية الخضاب وهذا يذكرني بأحد الأعلام الغربيين المعاصرين عندما سُئِل ماذا تعرف عن العراق؟..قال:هو دجلة والفرات ونصب الحرية.

البنى النصية الوجودية تشكل هاجسا في خطابات آل وادي

(الذاكرة في رحاب المعرض الشخصي الأول)

لقاء اجراه: جمال الناصري

س / ما الذي ترمي إليه أعمالك الفنية في معرضك الشخصي الأول

- ان النتاجات الفنية تعالج حالات إنسانية متباينة في تحولاتها الفنية ولكن يبقى الحراك في أعمال هذا المعرض يشتغل بحدود عملية البحث في الوجدان الإنساني الفكر الإنساني إزاء قضايا وجودية فالأعمال الفنية ترتقي إلى ما يشكل خطابا من خلال عملية البحث في دراسة تشريحية للشخصيات المجسدة في هذه الأعمال وهي شخصيات ذات توجهات اغترابية فصامية شخصيات مهمشة لكنها ذوات لها مسوغات من الوجود.

س / ما هي الرؤية التي تشكل مهيمنات مرجعية في مثل هذه التوجهات الفنية؟

- اعتقد ان قراءاتي للمفكر الفرنسي المعاصر (ميشيل فوكو) كان لها الأثر الفاعل في مزايا هذه الخطابات الفنية إذ ان (ميشيل فوكو) يرى ان حالات الجنون – الشواذ – المرضى – المهمشون إنما هي حالات إنسانية تستحق البحث والدراسة والتقصي مما يستوجب تسليط الضوء إزاء تلك الشخصيات الإنسانية المهمشة التي تعد بنى راكزة في الخطاب الإنساني فضلا عن جملة من التأثيرات الأخرى على المستوى المحلي والعربي فطبيعة الأوضاع الإنسانية التي تواجه إنساننا العربي حيال مآزق حقيقية في عالم السياسة والاقتصاد والاجتماع فثمة هوة واسعة تفصل إنساننا العربي عن عملية مواكبة التطور العالمي وكذلك فعل السلطة المهيمن ودورها الريادي في تدمير القدرات الخلاقة والإبداعية للإنسان المعاصر.



س / لكن في أعمالك هذه تصرح بوجوه ذات حالات نكوصية

- هذا هو الواقع الحقيقي لمثل هذه الرؤية فالإنسان معلق وهو في حالة من التيه بل هو في حالة من حالات الصدمة. إزاء ما يجري من واقعية سحرية تمتاز بغرائبيتها ممثلة بالواقع العربي.

س/ هل ان الفكر يشكل منعطفا كبيرا في نتاجاتك الفنية.

- بالتأكيد فهناك ثمة خطاب يوحد هذه النتاجات الفنية وهو يستند إلى مقولات ذات جذر إيديولوجي يرتبط بالواقع الإنساني العربي في زمن المحنة.

س/ هل تعتقد ان العمل الفني يمثل حالة من السخط في نتاجاتك الفنية هذه.

- اعتقد ذلك بدليل ان النظرة السائدة في وجوه الشخصيات المجسدة في نتاجات المعرض إنما تشكل شاهد إدانة إزاء ما يحدث إنها وجوه لضمائر إنسانية، إنها دواخلنا التي تتراكم فيها الرؤى والتصورات دون ان تعبر عن ذلك بصراخ اهوج وإنما بإيحاءات من الصمت الذي يرتسم فوق تلك الوجوه الخائفة الوجلة.

علما ان حالات السخط تشكل ظاهرة إلى حد ما في الفن وترتبط بالتحريض والمواجهة كما في نتاجات جماليات القبح وكذلك في نتاجات فنون ما بعد الحداثة وبالذات منها الفن الكرافيتي وحركة فلوكسس.

س/ ما هي التقنيات والوسائل والمناهج المعتمدة في خطاباتك البصرية هذه؟

- ان رؤيتي الفنية انما تتوسل المنهج الحدسي هذا المنهج الذي يجعلنا نواجه انفسنا مرة واحدة: ونواجه الاخر بصدق اذا نكتشف الذوات والأشياء مرة واحدة أيضا كما يشير الى ذلك (برجسون) في فلسفته الحدسية وان هذه الأعمال تمتاز بالمباشرة وعدم التعقيد إنها البساطة التي لا تمنحك نفسها بسهولة او سهولة الأداء الذي يتسم بالضبابية والغموض إنها نتاجات من ذلك

السهل الممتنع وانا أتحرك من زوايا محددة كما هو المتخصص في عمل المونوتيب أحيانا اقترب من أجزاء معينة من الوجه موظفا اللقطة السينمائية المقربة (الزووم) مع تقطيع أوصال الشكل الإنساني ليكون معبرا ويتوافق مع الرؤى التي تتطلبها الصورة الفنية من خلال تفكيك ذلك الشكل ثم إعادة بناءه بما يمنحه اكبر قدر من اللامالوف لينسجم مع التغريب الذي يسود الواقع وأحيانا استخدم اللقطة لهذه الوجوه والرؤوس من الأعلى للتأكيد على ضالة هذه الأشكال الإنسانية او بالنظر إليها من الأسفل لمنح وجوه ما شيء من التعالي والفخامة أحيانا وحسب طبيعة الموضوع والرؤية التي أتحرك بين ثناياها.

س/ هل أنت راض فيما تقدم من تجربه فنية؟

- إنها تجاربنا سواء رضينا ام لم نرضى إنها الأثر الذي نتركه في محيطنا اذا ان ما ينتج عنا يبقى جزء من مسؤليتنا حيال ما يحدث وربما في وقت ما نطور في هذه التجارب وربما نعدل فيها هكذا هي الخطابات الفنية لكم من الرسامين العالميين أنها سيل من التحولات التي تشكل اثر للفنان لا تنفصل عن رؤية الفنان للعالم ولذاته هكذا هي مثلا تجارب (بابلو بيكاسو) إنها تجارب تمتاز بشدة تحولاتها وإزاحاتها فهو يوغل في الواقعية ليغادرها الى فضاءات من نتاجات جروتسكية وسريالية ومراحل زرقاء ووردية وتكعيبية تحليلية وبطولية وما الى ذلك من النتاجات التي تعد تجارب لا تنفصل عن شخصية الفنان ومواقفه الفكرية والوجدانية.

س/ طالما تؤكد خطاباتك البصرية على اشتغالات المنظومة الحدسية التخيلية؟

- هكذا هو الفن إذ تعد احد أهم اشتراطاته توظيف المنظومات التخيلية التي تعمل على كسر المألوف وتقويض ايقونية الرؤية البصرية التسجيلية للأشياء إلى مرحلة الرمز والعلامة والإشارة في عمليات البحث في ما وراء الأشياء أنها محاكاة تتجاوز الموضوع الى ما ورائه وكل ذلك باعتقادي إنما يستلزم



عملية توظيف الطاقة التخيلية لدى الفنان طبقا وآليات حدسية تعيد تفكيك وبناء صور العالم الخارجي بما يمنحنا صورا جديدة لا تقوم إلا على التفرد من خلال التجارب ربما هي تتسم بالعبث والمغايرة وذلك ليس غريبا على حركات وتيارات حداثوية وما بعد حداثوية توسلت مناهج حدسية لتقدم منجزاتها الإبداعية برؤى مغايرة للوسط الخارجي إذ نكتشف فيها كل يوم أشياء جديدة، طبقا لقراءات جديدة.

س/ هل تتفلسف عادة إزاء العمل الفني؟

- برأيي ان الفنان ليس بفيلسوف والفيلسوف بكل الأحوال لا يرغب هو الآخر بدخول دائرة الفن الذاتية ورائحة تقنياته وعجائنه اللونية، فلكل منهما عطاءاته ومنجزه ورؤاه، فالفلسفة ليس لها إلا ان تنظر وتنقد الأشياء عقليا لتشتغل مع الكليات والشمول في حين ان الفنان يقدم رؤى الذات وآليات إدراكها للعالم، عبر الوجدان الرموز الخيال، لكن ليس من الخطأ ان يتفلسف الرسام في خطاباته البصرية فاللفكر حصته من الاشتغال في المنجز الجمالي وهل الجمال إلا منظومة قيمية ذات مرجعيات فلسفية من حيث الأصل ولكن بشرط ان لا يتحول هذا الخطاب الجمالي الى محض فكر فلسفي وهنا تكمن خصوصية الأشياء فالفنان أحيانا يعبث بتمرد ليجد أحيانا دون ان يبحث سبلا من القيم الجمالية الجديدة فكما ان للتجربة الصوفية خصوصياتها فكذلك ان للتجربة الجمالية هي الأخرى خصوصيتها وان تداخلت مثل هذه التجارب فالفن في الكثير من توجهاته ثمة مكابدات وملاذات وشطحات من التصوف فالفكر والعقيدة والفلسفة تتنافذ في الخطاب البصري عادة.

س/ بشكل قاطع هل هناك من ضرورة للتنظير إزاء العمل الفني؟

- اعتقد باني قد أجبت عن هذا السؤال لكن هناك ثمة منعطف آخر في هذا السؤال يتمثل بقضية التنظير وهل يكون تحديدا من قبل الفنان نفسه ام من





قبل الناقد الفني واعتقد ان من يفتح الباب على مصراعيه انه يتمثل بالتنظير المقدم من قبل المنظّر الجمالي والناقد الفني فكم من النصوص النقدية تضع الأشياء من مكانتها الصحيحة وكم من فنانين مغمورين اخذوا مكانتهم الحقيقية بفضل منظّرين ونقاد وكم من نتاجات فنية احتلت مراتب استحقاقاتها بفضل النقد والتنظير والتأويل لكن لا بأس ان ينظر الفنان ذاته إزاء خطابه البصري وإلا الم يكن (فاسيلي كاندنسكي) منظّرا إزاء خطاباته البصرية وهكذا كان موندريان ومالفيتش ووالترجروبيوس وبابلو بيكاسو وغيرهم من الفنانين واعتقد ان تنظيراتهم كانت تشكل مرآة حقيقية لرؤيتهم الفنية وبوابة أخرى نكتشف من خلالها مخبوءات النص التشكيلي والمسكوت عنه في الخطاب الجمالي ليشكل ذلك أيضا مرجعيات مهمة أخرى للناقد والمنظّر الجمالي فلا بأس ان ننظّر إزاء خطاباتنا البصرية وإلا ما عادت تلك خطابات تحمل معاني ودلالات الخطاب.

الفضائية العراقية برنامج المسلة في 2008/7/10

اجرى اللقاء الاعلامي: عماد مصطفى

تكتظ مدينة الحلة بالشخصيات المهمة والمعروفة والمبدعة في مجالات واختصاصات متنوعة كان لها الفضل في ازدياد النتاجات المعرفية والثقافية في هذه المدينة، ويعد الدكتور علي شناوة آل وادي الفنان والناقد والأكاديمي احد الشخصيات التي تحتضنها مدينة الحلة..

- هو من مواليد 1960 حصل على البكالوريوس/ أكاديمية الفنون الجميلة/ جامعة المستنصرية/ 1985/ والماجستير/ 1988/ أما الدكتوراه/ 1998/ فلسفة التربية الفنية (اختصاص طرائق تدريس الفنون)، ينتمي إلى عدد من الجمعيات والنقابات العراقية، فهو عضو نقابة الفنانين العراقيين، واتحاد الأدباء والكتاب، وجمعية التشكيليين العراقيين، جمعية الرواد..
- سألناه عن طفولته وتجربته الفنية والثقافية.

فأجابنا: أتذكر في طفولتي ان معلم التربية الفنية الأستاذ (قاسم الدراجي) كثير الاهتمام في مجال مادة الرسم، حيث كان يقرا علينا القصص لكي يصعّد ويشظي المنظومة التخيلية لدى الطفل، فقد كنا نرسم الخيول والشخصيات السينمائية والمسرحية وشخصيات إعلامية وأدبية والى غير ذلك. وتعد هذه البدايات العتبة الأولى في مجال الرسم. بعدها تم الالتحاق إلى أكاديمية الفنون الجميلة في عام 1981..

- أقمت معرضي الشخصي الأول عام 1984 تلاه عدد من المشاركات الدولية في الكويت والأردن، فضلا عن المشاركات في المعارض التي أقيمت داخل القطر.حصلت على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية منها الجائزة الثانية في المعرض القطري لفن الملصق الذي أقيم عام 1994..



- لدي اهتمامات في الشعر والقصة والرواية والمسرح. وقد تم نشر العديد من الدراسات النقدية والمقالات الأكاديمية في الصحف والمجلات. فضلا على إصدار العديد من الكتب في مجال النقد والشعر والقصة

إذاعة بابل/ على هامش المعرض الشخصي الثاني 2008

لقاء أجراه الإعلامي: حافظ مهدي

الفنان التشكيلي علي شناوة آل وادي. وانتم تقيمون معرضكم الشخصي الثاني على قاعة عشتار نرجو منحنا فكرة حول هذا المعرض وطبيعة توجهاته الفنية والفكرية..

- يضم المعرض العديد من النتاجات الفنية ذات التوجهات التجريدية عموما، ويمتاز كل خطاب بصري في هذا المعرض بخصوصية أدائية معينة على الرغم من السمة الأسلوبية الواحدة التي تغلب على النتاجات الفنية ولكن خشية الوقوع في نتاجات تشتغل ضمن النمطية والمشاكلة والتقليد كما يقع في تجارب اسلوبية لمثل هذا النوع العديد من التشكيليين فنرى الأعمال تجتمع في عمل واحد اذ برأيي ان الأسلوب من الضروري ان يتطور ويتحول ويتغير وينزاح أحيانا، أي بمعنى اخر ان يكون هناك حالة من النمو الفني ضمن الأسلوب نفسه فالفنان بوتقة لهزات وتحولات فنية وفكرية بل وحتى تناصية مع خطابات اخرى تملي عليه هذا النمو في أسلوبه الفني.

وفي هذه الخطابات البصرية أن هناك حراكا انطباعيا يتلاقح مع التوجه التجريدي في العديد من الاعمال الفنية، فضلا على الاداء الذي يتسم بالفورية والآنية توافقا مع المسعى الانطباعي وتوجهاته التي تستدعي الاداء الحركي الفوري لاقتناص الانطباعات البصرية.

وان التجريد في تجربتي في هذا المعرض يتسم بالتنوع والتعدد والثراء فهناك أعمال تجريدية تستلم موروثات الاشكال الفنية من البسط الشعبية مما يعمق الروح الشرقية في هذه الخطابات، وهناك نتاجات تجريدية خالصة واخرى تستلهم الوحدات البيئية وتعيد صياغتها بعد عمليات التحليل والتركيب في بناءات تلك



الوحدات، وبذا هناك أعمال لا تخفي ارتباطاتها مع الكائنات الخليقية وخط الأرض والفضاء ولكن بطريقة غير مباشرة تاخذ من التجريد سمة لها..

ان هذه الخطابات تتسم بالحراك في عناصرها الفنية والمنظومة العلاقاتية فيها فهي لا ترتكن الى السكون فثمة بيوضات ودلالات وموناداات تنبثق هنا وهناك واخرى تسمو نحو الاعلى، ولا اريد ان اقدم تصورات وصفية او امنح المتلقي معاني ودلالات جاهزة تحدد من رؤيته وتشل من تشظيات تعدد المعنى له.

إذاعة الفراتين / برنامج فن وفنانون في 2010/8/10

اجرى اللقاء: حيدر الحطاب

لنبدأ بالسؤال الآتي: كيف نشأت علاقة الفنان د. علي شناوة مع الألوان وهل هناك بواكير طفولية؟

- قبل البدء بشرح الجوانب الذاتية الخاصة، لا بد من الإشارة إلى ان الطفولة تشكل عتبة أساسية في حياة أي فنان، فهي خزين لرموز عديدة يلجأ إليها الفنان بشكل او بآخر، وان الكثير من الفنانين الحداثويين وفناني ما بعد الحداثة ينهلون الكثير من معالم الطفولة، التي تنأى بعيدا عن سلطة الكبار وسلطة القانون وأبجديات الانصياع، والطفولة فيها مساحات وفضاءات كبيرة للعب الحر، وهناك من يرى ان الفن لعب، وبالتالي فالطفولة تعد الفردوس الذي يسترجعه الفنان بين آونة وأخرى.

هل الدراسة التي تلقاها الفنان د. علي شناوة أضافت له الشيء؟

- بالتأكيد. نحن أساتذة أكاديميون لنا علاقة مباشرة مع طلبة الدراسات الأولية والعليا، والدراسة تعمق من ثقافة الفنان وتمنحه قدر من البدائل والقدرة على النقد والتحليل، ودراستنا تتفرع في جوانب متعددة منها الاهتمام بالدراسات النقدية، أي النقد الإيديولوجي التاريخي والانطباعي والذاتي وأيضا الاتجاه البنيوي، والاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية كالتأويلية والسيميائية والتفكيكية ونظرية الاستقبال او التلقي، فضلا على الاهتمام بالدراسات الفلسفية الجمالية من خلال بحث ودراسة المذهب الفلسفي الظاهراتي والوجودي ومذاهب أخرى. نزيد على ذلك الاهتمام بالدراسات التي تعنى في مجال تاريخ الفن القديم والوسيط والحديث، ومجال التقنيات والأساليب الفنية والبرامج التعليمية. وحقيقة لابد من ان



يكون الفنان على اطلاع ليس فقط على الجوانب النظرية فحسب، وإنما عليه ان يطّلع على اكبر قدر من النتاجات الفنية والأعمال النحتية والسيراميك ولوحات فنية وما الى ذلك وبالتاكيد ان هذه تشكل خبرة معلوماتية يمكن ان تزيد من عدة وخبرة طلبة الدراسات العليا والدراسات الاولية من خلال محاضراتنا وحواراتنا معهم.

لكل مدرسة تشكيلية أسلوبها الخاص فهل تأثر الفنان علي شناوة بأسلوب معين؟

- بدءا لابد من معرفة الأسلوب ودلالاته واشتغالاته، فهو بمجمله مجموعة من الوحدات والتأثيرات التي تتكرر لدى الفنان وتعبر عن أناه وعن ذاته، وحقيقة ان الحركات الفنية لا نسميها حركات أكثر مما نسميها مدارس فنية، لان المدرسة ترتبط بعدد من المبادئ التي لا خروج عنها، والحركات الفنية جملة من الأساليب، أي ان هناك تحولات في الأسلوب للفنان الواحد، فعلى سبيل المثال الفنان الكبير (بابلو بيكاسو) نلحظ ان هناك مراحل فنية ترتبط بأساليب متعددة أي ان هناك جملة من التحولات فالمرحلة الوردية والزرقاء ومراحل أخرى، وبالتالي على الفنان برأيي ان يطلع على هذه الأساليب وربما يخوض في غمارها، لكنه يبقى ان يجد له أسلوبه الخاص.

عندا تمتلئ اللوحة بالرموز هل تقصد ذلك؟ وهل أنت مع الرمز؟

- هنالك لوحات فيها دراما فيها دم. قتل على سبيل المثال ربما هذه اللوحات تشدنا لخطاب ونتأثر بها. كما نلحظ ان هناك لوحات أكثر سكونية الا أنها أكثر قيمة من هذه النتاجات نعم الفن رمز هكذا تعرفه (سوزان لانجر)، الفن عملية خلق أشكال مبدعة وهي رموز تعبر عن الوجدان الإنساني، ونحن مع التوجهات الرمزية خاصة في فنون ما بعد الحداثة، حيث يكون النتاج الفني محملا بطاقة رمزية ذات دلالات شعورية ولا شعورية.





هل يمكن اعتبار الفنان مبدع بحرية؟

- نعم، ليس هناك من نتاج فني بدون حرية، فهي تعد احد المسميات او احد المقومات التي يجب ان تتوفر في المجتمع لكي يكون هناك تعبير بشكل صحيح، والفيلسوف (هيجل) يقول: ان الفن هو نتاج الحرية والوعي والإرادة، لذا لابد من توفر الحرية وإلا ما أصبح هناك فن

هل أنت من أنصار المدرسة التجريدية أو ما يسمى بالفن الحديث ولماذا؟

- لنقل الحركة التجريدية وهي واحدة من حركات فنية عديدة، وأنا أجد نفسي اقرب إلى التجريد واقرب إلى التعبيرية التجريدية، لماذا؟

لان التجريد اقرب إلى حركة الروحي وما يسمى بالضرورات الداخلية لدى الفنان وبدليل ان كثير من الفنانين يشتغلون على الاتجاه التجريدي، لكن يجب ان لا يشتغل على شاكلة فنان تجريدي ما، وإنما يجب الاشتغال على تجريديتنا نحن.

هل تمتلك الألوان لغة تتحدث بها؟

- الفن جملة من التحولات، تحولات في الشكل وفي اللون وفي الفضاء وفي الخط فالعناصر الفنية تبقى واحدة على مستوى الحركات الفنية بشكل عام، لكن الرؤية تفعل فعلها في بلورة اتجاهها، فالانطباعيين اشتغلوا على اللون باعتباره يشكل الدعامة الأساسية في اشتغالاتهم، والتكعيبيون اشتغلوا على الشكل فلوحة (آنسات افينيون) لبابلو بيكاسو تعد ثورة في الشكل فهناك جملة من التحولات وإزاحات كبيرة قياسا لما سبقها من نتاجات فنية. وبالتالي فاللون يعبر عن رموز ودلالات وضرورات داخلية ووجدانية وما الى ذلك..

لو كان لديك الآن مسطح ابيض في هذه اللحظة على الفراتين ماذا ترسم؟

- ربما أضع إصبعي في الألوان أغمسها وانزل آثار أيدي فيه..





ما هي آخر إصدارات الفنان د. علي شناوة؟

- لي عدد من الإصدارات منها كتاب يعنى بالدراسات النقدية والتنظيرية تحت عنوان (السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش) ويتضمن عدد من المفردات التي تشكل دراسات نقدية وجمالية، منها العلاقة بين اتجاهات الرسم التجريدي الحديث والفكر الفلسفي الجمالي المثالي، وسيميولوجيا الخطاب البصري والطفل بين النمو والحداثة، والفكر الفلسفي الجمالي لدى أبي نصر الفارابي وإصدار آخر بعنوان (السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل) ويتضمن عدد من الدراسات منها جماليات المتخيل في الرسم الفطري والبدائي والوحوشي وجمالية الحدسي والمنطقي في فن التصوير الإسلامي، فضلا عن كتاب اعد الى طلبة كلية الفنون الجميلة ويدرس لطلبة المرحلة الثانية تحت عنوان (فلسفة الفن وعلم الجمال) وفيه تعريف بعلم الجمال وحول معنى الفن والجمال لدى الفكر الأفلاطوني وأرسطو والفكر الإسلامي وغيرها، وإصدار آخر بعنوان (ليثوغرافيا الأرض الفن الإنسان) وفيه انعكاسات المؤلف في جملة من الموضوعات منها طروحات جون ديوي في البرتوبوري وفنانين كثر ومفكرين أمثال ميشيل فوكو، وهناك مجموعة قصصية تحت عنوان (الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل) ومجموعة (عباد الشمس) وعمل روائي آخر بعنوان (الزقورة)، ومجموعتين شعرية الأولى تحت عنوان (مواعظ غير مقدسة) والثانية (الضباب الأبيض كان مرا)..

فضائية الغدير

أجرى اللقاء / الإعلامي والتشكيلي سعد النفاخ/ **2009**

حبذا نعطي صورة للمشاهدين عن البداية الأولية للفنان د. علي شناوة.

- البداية في المرحلة الابتدائية. في سنواتنا كان هناك اهتمام بمادة التربية الفنية، اذ كان معلم التربية الفنية يقوم بالنشاطات التي تعنى بخلق جيل يهتم ليس فقط في مجال الرسم، وما أتذكره كان يقوم المعلم بتعليم مادة التحنيط وأحيانا الموسيقى والتي لها أهمية كبيرة وهناك اهتمام بمادة الأشغال الفنية، فضلا على ان معلم التربية الفنية كان يقرأ القصص لكي يطوّر او يصعّد المنظومة التخيلية لدى الطفل هذا ما لا نجده حاليا. ثم تأتي مرحلة المتوسطة والإعدادية فقد كان لدينا الكثير من المشاركات الفنية بعدها دخلنا إلى كلية الفنون الجميلة وكنا نشترك أيضا في معارض مع التدريسيين.

الدخول إلى كلية الفنون الجميلة أكيد كان صعبا ويحتاج إلى موهبة خاصة لدى المتقدمين. هل تذكر أعضاء اللجنة مثلا؟

- كان دخولنا الى الكلية عام 1980، وكان عدد المتقدمين آنذاك (60) طالبا، وقد تم قبول (14) طالبا منهم. ومن أعضاء اللجنة الفنان علي طالب، والفنان سامي حقي اختصاص تصميم، والفنان محمد عارف الذي يعد احد الأساتذة المعروفين في مجال الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، وقد كان هناك اهتمام أكثر وجدية عالية في عملية اختيار الطالب الأكثر والأفضل والأجود في هذا المجال.



أكيد لكل فنان له بداية فطرية تتطور بشكل أكاديمي ثم يتجاوز المرحلة الواقعية ليجد أسلوبه الخاص به في عالم الحداثة. ماذا توجهون من توجيهات إلى الطلبة المبتدئين في الكلية؟

- أوصي الطالب المبتدئ ان لا يقفز بعجالة في مخاضات الحداثة وما بعد الحداثة، لا بد من تأسيسات فنية صحيحة، أي لابد من دراسة أكاديمية واهتمام بالجوانب الحرفية والتقنية وان الأسلوب لا يأتي مرة واحدة، بل هناك جملة مخاضات على الباحث والفنان التشكيلي ان يخوض هذه التجارب.وكلية الفنون تعد حاضنة فنية توجه الطالب بشكل أو بآخر. .وبما ان الطالب ذات والذات مبدعة فيجب ان لا يكتفي بما تقدمه له الكلية من مناهج وقراءات ودراسات وعليه ان يرسم أيضا، فالعملية ليست بهذه البساطة والسهولة ولابد من بذل جهد اكبر من قبل الطالب. .

د. هل اكتشفت الأسلوب العملي الفني الصحيح؟

- ان الأسلوب وكما أشرت قبل قليل لا يأتي مرة واحدة، وإنما يكون هناك جملة من التجريب وجملة من الاشتغالات الفنية على الفنان ان يخوض غمارها، أنا أجد نفسي اقرب إلى الرسم التجريدي، أقمت معرضي الشخصي الثاني في نهاية عام 2008، وهو يضم العديد من النتاجات الفنية، وكانت هناك عدد من الدراسات النقدية حول المعرض، حيث كان هناك رد فعل وأصداء لهذا المعرض. وهناك مزاوجة بين الأعمال التجريدية وبين ما هو رمزي وتعبيري وانطباعي يتخلل السطوح التجريدية.

من جانب آخر كيف تقيّمون الحركة النقدية التشكيلية في العراق؟

- كما تعرفون الحركة التشكيلية في العراق تعد حركة فاعلة منذ البدايات الأولى فهناك جماعة بغداد للفن الحديث وغيرهم من الجماعات الفنية المبدعة، الى جانب ذلك هناك حراك نقدي كان متابعا لما يحدث في



مسيرة تطور التشكيل العراقي المعاصر، على سبيل المثال هناك الناقد عادل كامل/ شوكت الربيعي/ عباس الصراف/ جبرا إبراهيم جبرا. وبرأيي ان الناقد يجب ان يمتلك معرفة ودراية بمقومات النقد، وان لا تكون للعلاقات الشخصية دورا في هذا المجال ففي نهاية المطاف تحاكم كل الأشياء من خلال النصوص النقدية فنكتشف ما هو جيد منها ورديء.

ماذا يمثل لك العمل الفني؟

- العمل الفني يمثل ومضة تزدحم بمكنونات خبراتية هائلة يتصارع ويتظافر فيها الشعوري واللاشعوري – العقلي والخيالي. الحسي والمطلق – والعملية الفنية تمثل ولادة حقيقية لكائن ينضج ويتطور ويتغير ويتحول ويتشيأ ويتصير ويتشكل وهو يزدحم بالارائة احيانا وبالاسطرة احيانا اخرى، اذ يحمل بصمة لا تتكرر الا في ذات العمل نفسه وهو كامل حتى في نقصانه غالبا.

على ماذا تشتغل وتتوجه خطاباتك البصرية ممثلة بفن الرسم؟

- ان خطاباتي البصرية تشتغل في دائرة التجريب الذي يتجه نحو التجريد غالبا، وقد يتضمن ابعادا رمزية او يتضخم بالتعبيرية. او تبدو فيه ملامح البدائية والسماجة هنا وهناك فالعمل الفني استبصار لمناطق الوعي البكر والرسم التجريدي يمثل حالة من التطور في فن الرسم عموما في تاريخ الحركات التشكيلية الحديثة وهو لا يستنهض الا بفعل تخيلي حدسي مع عدم الاتكاء على معالجات معينة من خلال تفعيل اكبر قدر من المعالجات الاسلوبية المتعددة، لكن يبقى هناك ما يشكل الاسلوب العام الذي يعد بنية مركزية مهيمنة تشتغل بالخفاء والعلن وتفعيل اكبر قدر من المعالجات التقنية والرؤى.



د. أسالك عن الإصدارات والتأليف؟

- لي مؤلفات عديدة تمتاز بالتنوع في ما تخوضه من موضوعات، فهناك إصدار تحت عنوان (فلسفة الفن وعلم الجمال) وقد تم إعداده إلى طلبة كلية الفنون الجميلة ويدرس لطلبة المرحلة الثانية، وهناك كتاب آخر يعنى بالدراسات النقدية والتنظيرية تحت عنوان (السطح التصويري بين الفلسفة والإدراك والتهميش) ويتضمن عدد من الموضوعات الفنية والجمالية والعلاقة بين الرسم التجريدي الحديث والفكر الفلسفي المثالي، وسيميولوجيا الخطاب البصري والطفل بين النمو والحداثة..وإصدار آخر بعنوان (السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل) وإصدار بعنوان (ليثوغرافيا الأرض الفن الإنسان) يمثل نصوص تجمع موضوعات تعنى بالفن والإنسان، وكتاب آخر تحت عنوان (دراسات في الحركة التشكيلية المعاصرة) وأيضا كتاب يجمع بين النقد الفني والتنظير الجمالي.

هل تعد كلية الفنون الجميلة حاضنة وممكن ان تكون حقيقية للمبدعين والموهوبين؟

- ان هذه الكلية تعد الكثير من الخريجين والذين سدوا ليست حاجة محافظة بابل فحسب إنما المحافظات الأخرى، فنحن نعد الطالب تربويا وفنيا وجماليا كما نطور من منظومته المعرفية والوجدانية والأدائية. وهذا بحد ذاته انجاز مهم.

فضائية صلاح الدين/ على هامش المعرض التشكيلي الثاني 2008

اجرى اللقاء الاعلامي

علاء سعد

هل يعد هذا المعرض انبثاقة جديدة؟

- نعم. ان المعرض يمثل انبثاق جديد في الرؤى والمعالجات التجريدية بومضاتها الانطباعية التي تغلف الاعمال الفنية وهو يمثل كذلك تحولا اسلوبيا عن نتاجاتي الفنية الاخرى موضوعة وتصميما ولونا وفضاءا وتعبيرا.

ما هي طبيعة نتاجاتك الفنية قبل هذا المعرض وهل يمثل هذا المعرض استمرارا بما يتوافق او يتعارض معها؟

- اعتقد انه ليس من المهم ان توافق هذا المعرض او اختلف من نتاجاتي الفنية الاخرى والتي تمثل اعمال فنية منها ما يتجه اتجاها تعبيريا او رمزيا او تجريديا من خلال مشاركاتي العديدة على مستوى معارض تدريسيي كلية الفنون الجميلة او مشاركاتي في معارض مهرجانات الواسطي ومعارض جمعية التشكيليين العراقيين ونقابة فناني بابل ومعارض اخرى عديدة والتي تنوعت طبيعة نتاجاتي الفنية فيها، وبرأيي ان كل عمل فني يمثل حالة ومناسبة بحد ذاته، فالعملية الابداعية عملية معقدة ومركبة والعمل لا يعيد صياغة نفسه مرة اخرى والمهم برأيي ان يكون هناك تحولا اسلوبيا وتقنيا بين مناسبة واخرى ومعرض اخر، فذلك انما يكشف مدى تطور النضج الفني لدى الفنان.

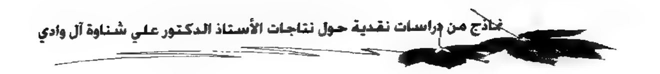


ماذا يمثل لكم معرضكم الشخصي الثاني؟

- يمثل انعطافة جديدة في معالجاتي الفنية، فالاعمال بعيدة عن المباشرة ولم تسقط في دائرة الواقعية الفجة بل هناك رموز ودلالات ومناخات تجريدية تستدعي من المتلقي ان يصعّد من منظومته الخبراتية والذائقية لكي يتواصل ويسترسل مع هكذا خطابات فالخطاب التجريدي يمثل قمة في الاداء الفني وهو لا يسقط في المحاكاة والتسجيلية بل هو تعبير آني عن الضرورات الداخلية للفنان بمعالجات ورؤى تتجاوز الواقع نفسه الى ما ورائه، وبذا تعد الخطابات في هذا المعرض محمولات لدلالات رمزية وانطباعية تستدعي التشريح والنقد الفني اللامتسارع في احكامه عبر سبر اغوار هذه التجربة، وقد اليت عن نفسي ان انآى بعيدا عن التاثيرات والتناصات في هذه الخطابات، اذ اصبحت عملية التأثير والتناص في تجارب الشباب ظاهرة ملفتة للنظر تستدعي النقد إزائها..

عموما ان نتاجاتي في هذا المعرض هي وليدة رؤى تتسم بمبثوثاتها الفكرية الجديدة على مستوى الاشكال والوحدات وطرق المعالجة الفنية فيها عبر تاثيثات السطح التصويري.


نماذج من دراسات نقدية
حول نتاجات الأستاذ الدكتور
علي شناوة آل وادي



نماذج من دراسات نقدية حول نتاجات الأستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي

الأسلوبية الثيوسطحية في تجارب آل وادي ارتقاء للمفاهيم التشكيلية

د. حازم عبودي/ فنان تشكيلي

تعد المنظومات اللونية تبنيا لطروحات البنيوية والشكلانية في المصور الفني لمغزى الذاكرة وقصيدتها لدى الفنان (علي شناوة ال وادي) اذا ان المحاكاة في منتجة الفني كانت مفهوما واسع المديات والاطر مما سجل مفهوما مغاليا بعض الشئ يتمثل فيه محاكاة لمفهوم المحاكاة في الاشياء الذاكراتية ومحاوراتها كاشياء ليست مصورة، بل وبكينونة مادية لاتنفك ان تتوالد كلما اتجهنا صوبها انها ضرب من الرسم باللون في درجة تكاد تتقاسم تلك الفسحة المتعينة واللاممسوكة بين الشعور الواعي واللاشعور غير الواعي، لتنظم بحاصلاتها في سياقي البعد المادي والروحي. لذا ترتقي المابعد حداثية لدية الى فقدان هويتها لتشكل هوية بدل الضائع الحداثوي، متبنية اسسا ومعايير جمالية فيزيقية، كانت جادة بضبابيتها المركزة في منتجة التشكيلي، فظلا عن التفافها بالغموض مدّعية ان الاساس المادي للكينونة لم يكن بالشيء الثابت بل ويكتاز بالصلابة وهذا يحدث ما يمكن تسميته بالصعقة الفنية وليس بالدهشة، اذا تتخذ من فكرة الغموض تقنية الوضوح، انها لعبة لتحدي العلل الميكرو مادية (الصغيرة) فكانت نتائجها الايقاع (الاستتك ارت) في استجماع لقوى التوليد الاسلوبي غير المتكرر في نشاته وغير المعاد لحظة مغادرتة، انه الاسلوب المعقلن، فاللوحة المصورة لدى الفنان لاتخلو من انطباع التبني لاعمال (الفنان الهولندي فان دولفيد/ 1863 – 1957م) لكنها تعمل بذات الوقت على التخاطر في حمل الأفكار واجهاضها، ولن نغالي اذا نضع سبابتنا على همزة الوصل في معالجة لما بعد الحداثية في ان العرف الفلسفي يفضى إلى طفرة اللاتكذيب في الحقائق التشكيلية أي بمعناها الرشح المصداقية



مع الذات وثمة تساؤل أين ؟ ان منتجة الفني اعتمد المغامرة الصعبة في التأمل والحدس في إثراء قطبي المعادلة الأحادية وإرجاعها إلى عنصر أوحد هو اللعب في منطقة الحسي او الحدسي. ولسنا هنا في تقفي لاثار ذلك اللعب الذي دفع بالفنان الى الاستقرار الطوفاني المتمثل برحلة الطواف حول الذات، ولما لعب دوره في انضاج التفكير وفي ايجاد يابسة يرتكز اليها دونما ماء. علية ان الجيوغرافي المصور من خطوط والوان وتمثلات لا شكلية هو بحد ذاته تحديد لما هي خوضانية الشبه والتشبيه بتلك التي كانت في جذور لاجداد من خوف وقلق وصراع واحتراب مع النفس، بغية الوصول الى نزاعات اكثر شمولية في الثيو صوفية. قد تتجلى أحيانا بالنزعة (الهوميرية) نحو الاعتقاد بان الفن الإنساني هو روح وضعتها روح شاملة في أجزاء اللوحة ،تكاد لا تنفك عن وحدة وجود عامة ولا تستند في واقعتها الى حامل فرد له صفة الكيان الخاص، لان الفنان (آل وادي) لم يفرق بين الواقع البين بيني في المعنى والتشكيل وبين الروح بمعناها الإدراكي وبين الشبحية في منتجة وإنما صاغ الأجزاء بمعنى الكل وبنيته. حيث اتخذ طلسمه الفكري واللوني وأدى للشكل في تبجح لا يخرج عن دالة المتعين مما افضى الى تقمص النزعة الصوفية الواضحة في الدورانية والتبقيع والتسامي باسفلية الصعود او بعلوية التسفيل، لكنه لم ينفذ إلى جنبات لوحاته في تشكيل الخطوط المفعمة بالحيوية والتماسك منها السميكة او النحيفة، فعزف عن الاتجاه في تحريك تلك الخطوط وهي أشكال مقروءة الاتجاه والمعنى، من الجانب الايمن او الأيسر وبالعكس، وهذا يعلل في انتشاء للخط السينكروني الآني لحظة التمثيل دونما الاهتمام بالدينكروني وهذا دليل اخر يضاف إلى رصيده في تسجيل (الانا) اينما حلت، لكنها بصفة النرجسية الخيرة المحبة لامتلاك الشيء لا صورته.

فالاتحاد الذاتي عملية تجاذب بين النفس والصورة المجردة تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور، وليس في المادة الخاموية المحسوسة، فهي حداثة وتجديد للنفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة، لتعطي الهيولي التصويري

والأشياء الهيولية صورا بحسب ميولاتها وعلى قدر استعداداتها وتحكي فعل النفس فيها.

ان تفكيك المشهد البصري واحتوائة ثم تحولة بالتركيب الى بنائية جديدة، هو ترابط فيما وراء المعنى الثاوي، وذلك لغز، اذ ان انتهاج أسلوبية الثيو سطحية يعني ارتقاء المفاهيم التشكيلية التي ما عادت متوقعة بل ومتحولة في مدياتها التقنية يمكن للقارئ ان يتلمسها في النص لذا ترتقي بحوارية المعنى المقنن في خلق فلسفة جمالية نابية تشكل بنياتها التلاقح عبر مفاهيم ما بعد حداثية ادت في ذات الموضوع ذاتية الفنان في تصويره للعالم الما بعدي لذا فاضت الالوان الوانا والخطوط خطوطا قبلت الانشطار في انطوائية التلاحم ما بين الفوقي والسطحي من الخطوط الحلزونية والمستقيمة والكتل المعنية بالتبقع والمنتشرة بقصد الوعي على بطون السطوح الأيقونية.

إحدى لوحاته تحتشد جمال الجسد الانثوي المستلقى، والذى ينتظر اللعبة في ايقاع الحياة المباحة الضبابية منها الواقعية اذا يرتكز اللون في رسم الشكل فالجسد يتوسط تقاطع خط التمويه المائل بزاوية هندسية معينة في استمالته مع وجود بعض الأيادي بحجوم سوبريالية في حين نجد ذات الفنان ترتكن إلى أعلى اللوحة وتستقر في عزفها الموسيقى على آلة البيانو ما بين انتظار وتأمل وايقاه شهوي كانت حصيلته الانتظار السلبي مما يؤكد ذلك الولع بالجدية والتجاذر على نحو مبهم ويلفه الحنين الى الماضي وذكريات الطفولة وسوداوية الحياة التي أصبحت جملة من نهارات النور وما هي الا حقيقة انتهجها الفنان لوجود تزايد متصاعد من الضوابط التقليدية فهو يحرفن حقيقة الانتظار داخل لوحاته الى الأمل فيما بعد الانتظار فالصبر اناة كما الفن اناة وانفعال ينْدرج بالظهور الارستقراطي فلا جدال ان منظومة الارقام والحروف في مصوراته يعني اهتمامه بالزمن والتي افادت بتعليلها الكثير وظهرت كحاسبات ومستندات في رياضيات تجزم على الإرادة والقدرة والتحقيق ليس في عسرنه الجزم الشكلي وإنما في انتظام ذلك الجزم وإيجاد معنى



لمعناه انه حب التعدد المعناتي لا يوجد تفسير او حدا بل وواضحا فهو يسير الحسبان إلى التقليد ويعود في ندرة الأحادي لضربات فرشاته مما يفضل اللاتقليد عبر المتجدد الولاد.

تشكيلات بصرية ما وراء التوصيف

قاسم آل وادي/ فنان تشكيلي

إن النتاجات الفنية لدى (آل وادي) نتاجات خالصة تتظافر عناصرها الداخلية بطاقة انفعالية ذات حساسية جمالية هائلة وعلى الرغم ان هناك ثمة مهيمنات أسلوبية في خطابه البصري إلا ان ثمة طلاقة في وحداته البصرية بما يوحي بتعدد الأسلوب نفسه لدى المتلقي وان تعدد فعلا في بعض من خطاباته البصرية.

إن ما يميز المنجز الجمالي لديه يتمثل بامتلاكه ناصية الرؤية الجمالية التي تتصف بالخصوصية والاستقلال فهو عادة لا يقع في فخاخ التجارب الفنية الأخرى من جيله أو من الأجيال السابقة، فالقارئ لخطابه يواجه أشكالا جديدة تتفرد بها خطاباته الفنية وبذا يقع القارئ (المشاهد) في حيرة الرجوع إلى تتصيصات أو مرجعيات هذه الخطابات وعليه يتم كسر خيبة توقعات المتلقي فهو يواجه الجديد من الأشكال والرؤى مما يتطلب حسا رؤيويا ونقديا وتنظيرا جديدا إزاء مثل هذه الخطابات.

إن فعل الرؤية الجمالية من خلال صورها الذهنية وفعلها الرؤيوي التخيلي يكاد يكون العصب الحساس الذي تم الاشتغال عليه من قبل الرمزيين والسرياليين والميتافيزيقيين والتجريديين وغيرهم من الحركات الفنية الأخرى فهي أنما تمتلك ناصية الحلم وتقصي اللامرئي عبر المرئي وتماهيا بالمرئي سبرا للامرئي، وتأكيد فعل الغياب في الحضور. .أنها جدلية من الحراك بعوامل لا تقوم إلا على فعل العبقرية واستجلاء للذاكرة بفعل ابتكاري في مغايرته للواقع.

وبرأيي ان نتاجات كهذه يمكن ان تكون منطلقا خصبا للدراسة والتقصي الجمالي الحقيقي. .إذ لا يوغل المتلقي إلا بفخاخا من الرؤى التي تمتاز بغرائبيتها وسحرها وانغماراتها الانطباعية.



في قراءتي بصريا لخطاب (آل وادي) أجد ثمة ملامح ينطلق منها من ثيمات ومونادات لا تنفصل عن الوضع بشكل أو بآخر إذ ثمة صلة أو وشائج وأواصر خفية مع حركة البيئي والواقعي، إذ يستلهم منها(آل وادي) وحداته البصرية، فثمة نسوة تتوارى في مزارات لا تعلن عن نفسها بوضوح وثمة انبعاث وولادات عبر سيول من البيوض والتي هي في حراك دائب وصور كهذه لا تنفصل عن المشاهد الأسطورية بمعالجات تجريدية لا تتقيد بالمهيمنات الهندسية إنما تنغمر بالانطباعات مثلما هي زنابق (مونيه) التي تطفح بالانطباعات الجمالية، وان هناك نتاجات تمتاز بالتفرد والاستقلال عن النتاجات الأخرى ويمكن ان تؤلف مصفوفات أسلوبية لعرض فني مستقل لما تتسم به من وحدة في بناءاتها الشكلية.

ان جغرافية السطح التصويري لدى (آل وادي) ينغمر بسوائل إذ يسمح لحراكات حيثيات وحداته البصرية ان تتحرك في هذا الوسط السائلي وان زاوية الرؤية التي يقتنص فيها موجوداته البصرية هي زاوية متعالية تمتاز بالشمولية والكونية مما يمنح هذه الزاوية إثراءً فلسفيا يتسم بالكلية والشمول.

التفعيل القرائي وحداثة الأثر سياحة ذهنية عبر التراكم المعرفي في تجارب الفنان علي شناوة

بقلم: د.شوقي الموسوي/ أكاديمي وناقد تشكيلي

إنطلاقاً من مفهوم التجلي وانفتاح النص على ثقافات الآخر المجاور، تتصارع الأسئلة وتتجاذب الحوارات عبر الحضارات وفق منظومة التلقي المرافقة لعملية الإبداع، والتي تمنح المتلقي النموذجي بعض صفات المبدع ؛ إذا ما اعتبرنا أن المتلقي بحدود مفاهيم التشظي والاغتراب، لم يعد مُستهلكاً للنص بقدر ما هو مُشارك في إنتاجه.

إن جوهر الفن في الفكر الحديث، يُحاول جاهداً أن يبتعد من بعض الأطر المكانية المُحتفلة بالواقع (القوالب)، ليقترب من الفضاءات الزمانية التي تجعل حقيقة الحضارة كامنة في البساطة والعودة إلى الأرض ؟!! لأجل اقتراح تكوينات بدائية بنزعة روحية ميتافيزيقية تقبل التأويل والتحويل، لتجعل النص التشكيلي بمثابة سياحةُ ذهنية ووجدانية، ينتج الأسئلة لحظة الشروع بالقراءة.

وفي حدود الرسم العراقي المُعاصر والمُحاصر، نجد هُنالك العديد من التجارب التشكيلية، تُحاول أن تفلت من سلطة المقاييس المرئية نحو بدائية الأسلوب، من أجل التمرحل بالصورة من الطبيعي إلى الايقوني ثم الثقافي فالمُجرّد.. وما تجربة الفنان " علي شناوة " إلا تأكيداً على تجاوز المرئي المحسوس لصالح الجوهر (الأعماق).

إن التمرحل من الحاضر إلى الماضي لا يُشكل في تجارب الفنان "علي شناوة" التجريدية أوالتعبيرية انفصالاً عن الزمن الآني الانطباعي، عبر رثاء حاضرها فحسب وإنما يكون مسؤولاً عن العلاقة الجدلية المتواجدة بين لحظتين متجاورتين، للوصول بالمتلقي إلى لحظة ثالثة عميقة الأثر والتأثير، تنشدها الذات المُعذبة وهي لحظة التفكر والتأمل في الأثر الجديد الذي يصل بالصورة الذهنية إلى مناطق المثال. ..؛ لتتخذ نصوص الفنان التصويرية منحىً غرائبياً في التكوين العام، يستلهم من



عمليات التجريب والتبسيط تارةً والتجريد الغنائي تارةً أخرى، أساليب للتعبير عن ذاتيته الحالمة، وفق مفهوم التراكم المستند إلى بساطة الأداء في الإنتاج وبالتالي تُرغم المتلقي تدريجياً لحظة الاشتباك مع النص، الولوج إلى عالم الضرورات الداخلية ومن ثم العودة إلى الفطرية بتلقائية التعبير.

إلى جانب اهتمام الفنان بالنظرية الانفعالية في الفن، المستندة على حضارة اللون الثائر، والمشتغل وفق رؤيته الجمالية المتعلقة بالمعرفة النظرية، نجدهُ قد اهتمّ في كثير من الأحيان بتكثيف الاحساسات الداخلية (الأعماق) إلى مدركات (أفكار – تصورات – أشكال مجردة. .) ذات مداليل متعددة، تقبل التأويل لحظة التلقي، دعوة من الفنان إلى البساطة والبدائية في الأداء ورغبة منهُ في تأمين أقصى حد ممكن من التعبير ضمن حركة محورية جنينية، كي لا يمنح تكويناته فقط الروح للمرئي – على حد قول بول كلي – ولكنه أيضاً يجعل الرؤى الخفية مرئية.

فثمة حركة ديناميكية شمولية، في أغلب مشاهده التجريدية الأخيرة، خاضعة لأنظمة التكوينات المفتوحة، فالأشياء هُنا لا تـُؤيد الاستقرار وإنما الاستمرار في السياحة الذهنية داخل الذات، عبر التراكمات الانطولوجية والسايكولوجية في الفن. .، وبالتالي تنفينا الأعماق (الجوهر) إلى فضاءات ومديات متوالدة بلا حافات. فالفنان " علي شناوة" يُحاول جاهداً أن يُعبر عن هذه الديناميكية المفعمة بالشاعرية التي تُنقب في أعماق ذاكرة الفنان البكرية عما هو جوهري ومثالي، أينما كانت وفي أي زمان ساحت، وبالتالي نجدهُ يرفض بنيوياً الايقنة أو النمذجة التي يعدّها وهماً زائلاً، من أجل الكشف عن المخفي، المتقوقع في أعماق المدينة الفردوسية، والذي يؤدي الى تجانس لحظة فعل القراءة التي تدوّن ذاتية التاريخ الانثروبولوجي مع لحظة تدوين الفنان " علي شناوة " سيرة اغترابه، من خلال طرحه لأقنعة وجوده (مفردة الوجه) والمتشظية في فضاءات أمكنته وأزمنته الروحية: إذا ما اعتبرنا الوجه الأنثوي منظومة انفعالية تتجمع فيها الحواس، لحظة الوقوع في اللعبة الوجدانية، ليؤسس فيما بعد، قيماً جمالية تتعدى إلى حد ما ثبات النوع نحو

منهج مثالي للمعرفة التشكيلية، لتصبح صفة الاغتراب، ظلاً لأغلب نتاجاته.. هذه الأقنعة ذات الطابع الأنثوي، المنسحبة على ذاكرة الفنان من أزمنته اللاشعورية الشخصية، نجدها قد احتفلت بالألوان وتعانقت فيها الفضاءات تشكيلياً، مما أدى إلى تصاعد جدل الصورة من مرحلة الإحساس بالجمال إلى إدراك الحلم والمثال ومن ثم الوصول بها إلى مديات الحرية.

حيث اعتمد الفنان على أزمنته الطفولية الممتلئة بالحكايات الفلكلورية وقصص ألف ليلة وليلة، في تحطيم الاقانيم الصورية المكانية، مُستنداً في ذلك على طاقات اللون المنفعل (الأحمر – الأخضر – الأزرق والأسود..) وبدائية الأسلوب الوحوشي المُحمّل بالمناخات السايكولوجية العاصفة بالذات الإنسانية التي تقترح تصورات جديدة لمضامين قديمة بمساعدة الخيال..، محاولة من الفنان لتطهير المأساة، التي كانت في ما مضى على وشك الانفجار في العالم الجديد.. بمعنى أن ما ينتج من تنويع فضائي في اللون الثائر والمتصارع على مساحات الهياكل المحسوسة للفنان " شناوة " مع بعض الخطوط السوداء القاسية المعالم، الممهدة لظهور بعض ملامح وجه فتاة متشظي، جراء تمرحل الصورة من الموضوعي إلى الذاتي والعودة إلى مناطق شبه تشخيصية (ما وراء الأقنعة) هو تنويع شكلي يوسع من المساحة المعرفية للتجربة الجمالية الخاصة بالمتلقي ؛ بوصف إن السياحة في فضاءات اللون النقي، يُمثل ضرباً من ضروب الطقوس الاحتفالية التي لا تنتهي مراسيمها عند حدود زمكانية وإنما نجدها تتوالد وتتكاثر في ذهن التلقي لحظة الاشتباك مع النص فتتعدد المضامين إلى مالا نهاية.

فالرؤية الشعرية، الرومانسية، التي يتمتع بها منتج الفنان في مجال الأدب والشعر والقصة والتنظير الجمالي، قد انسحبت بفيضها على أغلب نتاجاته التشكيلية، لتتسق فكرياً مع مفهوم التجرّد والتشظي، ولعل الرسام كالشاعر الذي أشار إلى أهمية الحب في التكوين الروحي بوصفه حركة تطهير وتشفير للقلب.. فالمرأة كملامح وجه أو جسد في بعض نتاجاته الأخيرة، تعد عنصر جذب



ومثال جمالي خالص عند الرجل، فضلاً عن إنها تشكل في المدى الوجداني البعيد، نظام حركي غير مستقر، يُقحم الفنان في الغور في مرموزات الجسد المقدس في حضارات الشرق القديمة، التي غالباً ما تجعل التكوين ينتج أسئلة نبيلة ذات مرجعيات مثيولوجية.

بمعنى ان الفنان كما في كتاباته الأدبية القصصية، قد تحرر إلى حدٍ ما من محدودية المكان التعبيري من خلال تصعيده للجانب الشعري للون المُحتفل بالألم بجانب الخط الأسود المُحتفظ بالإحساس الفريزي الحركي، بتقنية أدائية تتواشج وتتناغم انفعالياً مع منظومته الابستمولوجية، التي تقترح فضاءات كونية، محورية، تنزع نحو الإيغال في تكريس مفهوم الأثر.

بوصف ان الفنان "علي شناوة" قد لا يعترف من خلال نتاجاته الأخيرة الأدبية كانت أم التشكيلية، بوجود حواجز أو نهايات في الفن، بحدود تجربته الجمالية، في طريق العودة إلى الأرض. ،. فالذات ما هي الا منظومة علاماتية، تستبصر وجودها (هويتها المتشظية) من التجريد الذي يُمثل القانون العام المستور وراء المرئيات، فتستحضر الذاكرة إشارات المثال من المرجع فيصبح كل شيء وفق رؤية الفنان الحدسية، مُباح حتى الصمت الأبدي المُغلف بالكلمات، الذي يمكن أن نعدّهُ القدر المحتوم لميدان كل إبداع.

مقاربة صوفية في الخطابات البصرية لدى آل وادي*

قاسم الحسيني/ أكاديمي وفنان تشكيلي

يعد خطاب الفنان (آل وادي) انعكاساً لمفهوم وحدة الوجود وعلاقته بالواحد الأحد الله سبحانه وتعالى، فقد جسّد الفنان مجموعة النقط المتناثرة باللون الأبيض تستدل على الوجود بوصفه تجلياً للخالق تعالى، كما وضع عدد من الخطوط العريضة باللون الأسود تبدأ من الحافة العليا للمنجز لتتصل في وسطه مع الأرضية التي تكثر فيها النقط التي تمثل (الوجود).

ان الرؤية الإبداعية في هذا المعطى تقترن بمقوّم يتمثل بتجربة الوجود، فهو يجمع بين فعل التشكيل وفعل الحياة، وبذلك يتسم بالصدق والإخلاص والعمق الذي يعكسهما طبيعة السطح التصويري. فمفهوم وحدة الوجود يعد احد اهتمامات المتصوفة ؛ بوصفه يوصل إلى معرفة الله سبحانه وتعالى، كما أنها وحدة روحية لا مادية قوامها ان الله هو عين الوجود، وانه عين كل موجود من حيث حقيقة وجوده لا من حيث شيئيته، وانطلاقاً من الحب الإلهي ؛ بوصف ان هذا الحب متبادل بين الله وعباده، كما في قوله تعالى: {فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ} (سورة المائدة: من الآية 54)، وفي حدود السطح التصويري نجد ان الفنان جسّد وحدة الوجود من خلال الوحدة في الكثرة، والكثرة في الوحدة ؛ على اعتبار ان الله تعالى الواحد يتجلى في الكثرة المتنوعة التي تمثل الوجود، وان هذه الكثرة تعد انعكاس للواحد الأحد، في الظاهر والباطن، كما أنها تحمل نوراً من فيض الله تعالى، فعمد الفنان على تمثيل ذلك عبر النقط المتعددة والمتنوعة في الشكل واللون ؛ بوصف ان النقطة هي الأساس للوجود الكوني، ومركز الحركة الكونية، وتمثل الذات الإلهية، وسرها مودع في ذاتها.

(*) ينظر اللوحة في الملحق.





لقد اتبع الفنان في تمثيل خطابه أسلوباً يمتاز ببساطة الأشكال واختزال الألوان، مما حذا به لتحرير السطح التصويري من عبودية التفاصيل والتعقيدات التي تعزز الخناق على موضوعة النص التشكيلي، لتبدو أكثر زهداً، وهذا ما يتضح لدى الفنان من خلال تحرير نفسه من عبودية الهوى، وحب الدنيا، وتخليه عن مطالب الحياة الدنيوية الفانية إلا بحدود استمرارية العيش، لتحقيق مطالب الآخرة الأزلية السرمدية.

ان تجسيد الفنان لوحدة الوجود يعد بحثاً عن الحقيقة الكامنة وراءها، مما جعل الخطاب الفني يتوسم الروحانية التي تخترق مفرداته وتغوص بين ثناياه، وهذه الروحية جاءت انعكاساً للبعد الباطني والوجداني للفنان الذي يتصف بالروحية العالية، فالنقطة تحمل إيحاءات ومضامين ذات معاني روحية مرتبطة ارتباطا كلياً بالمعاني الكونية، أما الخط الأسود العمودي فانه يحيل إلى الطريق الذي يتخذه العبد في الوصول إلى الحقيقة الإلهية، والمتأمل لهذا الخطاب يجد ان الفنان اخذ يصعّد النقط التي تمثل (الإنسان) من وجودها الأرضي لتعلو وتتسامى، لتتخذ طريقاً في الوصول إلى تلك الحقيقة، حيث يغادر الإنسان عالم المادة والطبيعة الحسي عاقداً العزم على السفر والعروج إلى الله تعالى، عبر تجاوزه ما هو مكاني إلى ما هو زماني مطلق، إنها رحلة الخلاص من عالم الدنيا والشهوات إلى عالم الحق، ورحلة من المتناهي إلى اللامتناهي.

لذا يتوسم هذا النص البصري تجريداً يبتعد عن التجسيم الظاهراتي للوجود العياني، والبحث عما خلفه، والنفاذ بعمق نحو ما هو باطني، حيث حظيت مفردات هذا الخطاب بقدر عال من التجريد بحيث يصعب إحالتها إلى العالم الحسي، وإنما إحالتها إلى عمق التمكين الإلهي والقدرة الروحية العالية المنظمة للعالم والوجود.

لقد أفاض الخيال لدى الفنان في طرح معاني روحية تتوسم الخطاب البصري، إنها معاني الاتصال بالمطلق؛ لان الخيال بوصفه فطرة هو مع الله سبحانه وتعالى، وبوصفه معنى يتمثل مع إدراك العباد لعبادة الله تعالى، وبوصفه انجازات



فنية يعد مع تعدد الطرق في الوصول إلى الله جل وعلا، ذلك لان الخلق ينتمي لنفسه بقوة روحية للاقتراب من محبة الآخر. لذا فالفنان يمتلك قدرة خيالية على ترسيخ ما يستحضر من الأفكار والصور الروحية في معاني تتجسّد بشكل خطوط وأشكال وألوان تعد في حد ذاتها غاية تصل إلى المقاصد التي يرمي الفنان الوصول إليها، ومنها البحث والوصول إلى الجمال الخالص والمطلق والتماهي فيه. الأمر الذي يجعل الفنان قادراً على إدراك حقائق الوجود وسبر أغواره لفهم بواطنه وأسراره الحقيقية، من خلال الرؤية الحدسية التي يمتلكها فالنفاذ من عالم الجزئيات (عالم الأشياء) إلى عالم الكليات (الحقائق الإلهية)، يقتضي منهجاً يتوسم منظومة ذهنية حدسية تقود إلى مضامين ذات إيحاءات وأبعاد روحية، لذا فحدس الفنان يقود إلى اعتماد النظرة الكونية والنظرة ما فوق الواقعية للوجود، وإدراك حقائقه، وبالتالي يوصل إلى التعبير عن مكنوناته الداخلية بأداء واعي يحفز مفردات المنجز لإكسابها قيماً تجريدية ذات معاني روحية متعالية، وليست هذه التجربة الروحية والكيانية سوى تجربة الرؤيا التي تتخطى بطبيعتها الرؤية الموضوعاتية والتقريرية للواقع إلى ما ورائه، أو إلى ميتافيزيقيا الوجود بأبعاده اللامرئية. وتبعاً لذلك تصبح الرؤية هي إدراك حدسي بالمعنى الذي تكون فيه لغة هذا الإدراك هي لغة الرمز، وبالتالي تجسيد هذه اللغة في نص تشكيلي تتجلى فيه الأبعاد الصوفية، من خلال الارتقاء من عالم المادة الجزئي إلى عالم الروح الكلي، من المرئي بشيئيته إلى اللامرئي بكليته، أي اختراق المظاهر المادية نحو بواطنها، لذا أصبحت لغة هذا الخطاب لغة تحمل الرمز، فالنقطة لدى الفنان ترمز إلى الإنسان، والخط يرمز إلى الطريق الذي يوصل إلى الله تعالى، فأصبح الخطاب بحيثياته البسيطة ومعانيه العميقة يحمل المغايرة للواقع وأشكاله، الأمر الذي جعل هذا الخطاب يحمل تجلياً للتصوف بمعانيه ومضامينه.



الفنان علي شناوة آل وادي: بدائية مفرطة بعذرية التكوين*

د. محمود عجمي/ فنان تشكيلي

في نسيجية تشكيل بصري يزدحم بالعجائن اللونية التي تم معالجتها بواسطة سكين الزيت تأخذ الأشكال أبعادا درامية بين التوجهات التعبيرية والرمزية وطبقا لمعالجة فنية لها مقاربتها مع (هنري روسو) هذا الفنان المسكون بالسذاجة التي تغسل أجفانها برؤى من السريالية. . في واحد من خطابات (آل وادي) البصرية يتفرد الشكل الإنساني لصبي بملامح سومرية وسط حقل اخضر مع كائن حيواني اقرب منه إلى اللاتمييز إذ يتماهى مع كائنات أسطورية. . إذ هكذا الحضارة السومرية تقوم على سلوكيات تتنافذ فيها وحدة عضوية تجمع بين الإنسان والحيوان والأرض وفي العمق يبدو واضحا البناء المعماري للزقورة في أقصى الجنوب الذي يزدحم بالضياء وثمة طائرات تغير هناك. . وآثار. .. وتاريخ يتموه باحابيل خطاب حضاري آخر ما بعد حداثي هو نتاج حضارة براجماتية تستنهض بكل ملامح الخنثية واللاهوية والاستهلاكية والعدم واللهاث الأبدي وراء العابر من الأشياء. .. حضارة أخرى تأخذ شكل القوة. . وقوة تأخذ شكل السلطة التي تقوم على إلغاء الآخر.

الصبي يحمل ملامح أكثر من سومرية. . والحيوان يجمع ملامح البراق _ اللعبة – شكل الحلم – إذ يمنح الفنان (آل وادي) مسميات موتيفاته البصرية ملامح سر الأسطورة. . أشكال تقوم على مغايرة الواقع. . لينتشي السطح التصويري بالدهشة والصدمة. . والصبي في خطاب كهذا يمثل شكل الشاهد والضمير معا. . إزاء معضلة حجم الحدث إذ ثمة أطراف بنفسجية لصبي أطراف تتنفس بطقوس الريف الذي يرفل بالبراءة والعذرية والطبيعة الخام وثمة قلب ينبض بالشاعرية. . وكائن حيواني خرافي اصفر. . وأيضا ثمة دم يراق في الحقل الأخضر. . أنها أعمال

(*) ينظر اللوحة في الملحق .



تذكرنا بـ (المسيح الأصفر) لدى (كوكان) و(حقل الغربان) ببدائية (فنسنت فان كوخ).

ما يلحظ في هذا الخطاب حركة نسيجية دائرية تستدير على رأس الصبي على شكل دوامه تجمع بين الأخضر والأزرق والبني والأصفر.. وان هناك إحساس مفرط ببدائية وعذرية التكوين مع إحساس. إن التكنيك الفني اقرب منه إلى المعالجات البدائية التي تتسم بالسماجة والتلقائية والطفولة أيضا إذ يستثمر الفنان المعالجات الشكلية واللونية للطفل والقصدية التي تتماهى مع لا قصدية الطفل انه خطاب بصري يتسم بالدراما والضجيج العاطفي المفعم بالصبغة الداخلية والشعرية والحزن معا. . بل إن الأشياء والذوات في حالة من حالات الصدمة والدهشة إزاء هالة حجم ما يحدث.

ان هناك ثمة بطانة لسايكولوجية تفترش مخبوءات الخطاب البصري لدى الفنان (آل وادي) فالخطاب لديه محمل بالمسكوت عنه. . وهذا المسكوت عنه لا يشكل معاني ودلالات بحدود المضامين والمعاني فحسب.. إنما يمتد ابعد من ذلك ليشمل الدلالات السيكولوجية على مستوى الخط واللون والشكل ومنظومة العلاقات الفنية ووسائل الربط المعتمدة في ثنايا المعالجات الشكلية.

وليس خافياً أن الأثر النفسي يشكل بنى مهيمنة تعد من البنى الفاعلة في منح الخطاب كثافة دلالية تداولية متجددة. . بحاجة إلى الفحص فيها ومنحها اكبر قدر من النقد والتنظير الجمالي والفعل التأويلي بوصفها تشكل مرجعيات أساسية في الصبغة السائدة في الأثر الفني منجزاً سايكولوجياً لدى (آل وادي).

ومما ينوه له في دراستنا هذه أن البناء السايكولوجي بوصفه حقلا تجريبيا للانعكاسات والإسقاطات المباشرة لذات الفنان إنما يقدم نفسه بتلقائية مفرطة وكأنها خالية من كل شكل من أشكال القصدية وان توافرت مثل هذه القصدية أصلا ليقترب منجزه الجمالي من كل ما هو خام وبدائي وطفولي مزدحم بالدلالة. .



إن خطابات (آل وادي) تذكرنا بنتاجات (جواد سليم) لفن الرسم والتي تتسم بالبساطة والتلقائية. . تلك الرسومات التي تعبر عن أبعادا انثروبولوجية إذ هي تتشكل من صور ورموز التراث البغدادي بطقوسه وعاداته وتشريحاته الاجتماعية ومنولوجاته الداخلية وقد تتنافذ فيها اكبر قدر من النسغ السايكولوجي.

العمل على الوحدات التجريدية الحديثة

زهير الجبوري/ ناقد تشكيلي

مجلة البيان/ العدد 144- 2009/1/1

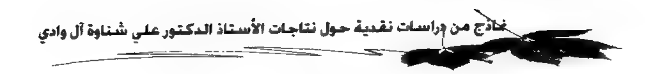
حين نأخذ بنظر الاعتبار اشتغالات الفن الحديث وما يحمله من خطاب تواصلي جديد فأن أهم مسالة تظهر أمامنا يمكن ان نشخصها ممثلة بالجدلية القائمة على موضوعة بناء العناصر الفنية وطريقة تناولها ثم تكريسها كوحدة ناضجة من خلال التقنية المعمول فيها وهذا ما يجعل الباب مفتوحا للدخول الى أعمال الفنانين الذين يتمتعون بقدرات هائلة من خلال امتلاكهم اساليب واطروحات العمل الفني التشكيلي بالحس السيمي الحداثوي وما بعده من تيارات لنعيش في اجواء مفعمة بالعلامات المخبوءة والمشفرة والمكثفة. ...

المعرض الشخصي الثاني الذي قدمة الفنان (على شناوة آل وادي) على قاعة عشتار للفنون التشكيلية في مدينة الحلة مطلع شهر (ك1) كشف كل ذلك عن طريق قصيدة اللعب بالشكل داخل إطار الوحدات المتشكلة للأعمال الفنية من حيث دلالة اللون ودلالة الشكل ثم تظهر وحدة المعنى من خلال قيمة الحيثيات المتاسقة في اللوحة الواحدة فالمعرض ضم عدد كبير من اللوحات وهذا ما يؤكد قدرة الفنان على التنوع في بلورة معالجات وأساليب متعددة مع استخدام الأبعاد المحسوبة لجميع اللوحات اذ كل اللوحات تقترب من حيث قياساتها لكنها تتنوع من حيث صياغاتها الجمالية المتنوعة وهناك لوحات توحي بدلالات مفتوحة في قراءة المعنى وهذه الميزة ركز عليها (آل وادي) لقناعته بان (التجريد يعد نفيا للتمثيل الصوري وإيجاد رؤى جديدة للون والشكل من صميم ذلك ينطلق المفهوم هذا على ان الشكل التجريدي في اللوحة التشكيلية لا يتحدد بحدود الشكل بل ينفتح الشكل مانحاً بعداً رؤيوياً قابلاً للتأويل وهذا مايؤثر على اطر الزمان والمكان المفترضين في الخطاب الجمالي بلغة بصرية حديثة بحثا عن الجوهر فالمعنى مرتبط بعلاقة القيم مع بعضها ذلك لان القراءة المنفتحة تمتزج بانفعالات دلالية متنوعة لامر قائم بحد ذاته



هـو ان اللوحـات الفنيـة التجريدية تمـنح نصـها لمثل هـذه الكيفيات والخصوصيات الجمالية ولأننا ندرك بان أعمال الفنان (د.آل وادي) تتركز على لغة بصرية خالصة بالدرجة الاساس فقد أوضح ذلك بعد ان استوقفناه عن افتتاح المعرض وسألناه عن دلالات المعنى في لغته التشكيلية البصرية في أعماله الفنية فكانت إجابته (اشتغلت في أعمالي على المعالجات التجريدية اذ أصل بذلك الى جوهر الأشياء وفق رؤية مستتيرة انها ذات المحاكاة المستتيرة لدى افلاطون وبالتجريد ذاته نصل الى القانون الكامن وراء الأشياء بل نصل من خلاله الى روح الموسيقى) فيما يخص اشتغالات الفنان في لوحاته هذه عبر عنصر فاننا نقف امام زحمة الألوان بطريقة تتداخل فيها العناصر الشكلية البنائية مع المساحات الخلفية لتطرح كماً من الدلالات المرتبطة بطبيعة الهواجس التجريدية المتلاحقة مع الاشارات التي أعطت إيقاعات خاصة في صياغة ابعاد العمل الفني التشكيلي فالألوان في لوحات المعرض تشبعت بانعطافة مسرحية في التناول ولولا الضوابط الدقيقة الذي اشتغل عليها الفنان في كل لوحاته لاثر ذلك على الأعمال فاللون الحار واللون المضئ واللون البارد اقتربت مع بعضها وشكلت وحدة موضوعية في العرض هذا كرس الفنان جل جهده على محاور ثلاثة شكلت الحراك الحقيقي على تجربته الفنية في المعرض ممثلة بـ (الرسم والتصميم والكرافيك) وان المحاور تلتقي في منطقة وتتشظى في أخرى بمعنى وجود التقاء صريح لمثل هذه المحاور في لوحة من لوحات المعرض ووجود محور اواثنين في لوحة اخرى هنا تكمن مهارة الفنان في انفتاحه المعلن إزاء جدلية اللون مع الشكل لمسنا في بعض أعمال المعرض وجود تلصيقات على سطح اللوحات.

لقد قدم المعرض الشخصي الثاني للفنان (آل وادي) انعطافة كبيرة في الفن التجريدي الحديث وفق رؤية شمولية ناضجة رؤية تداخل معها الرمز التعبيري مع فضاءاته التخيلية بعيدا عن واقعية الأشياء وبعدها الصوري المباشر وبعيداً عن جدلية الأشياء بسيميائياتها المألوفة نتمنى ان تتكرر هذه التجربة لأنها عاصرت الثقافة التشكيلية الحديثة.



المرئي واللامرئي . . . في معرض د. علي شناوة آل وادي

ناجح المعموري/ باحث وأديب

صحيفة المدى/ صفحة المدى الثقافي/ السنة السادسة/ العدد 1411/ الخميس 15/ كانون الثاني/ 2009

تميز معرض د. علي شناوة آل وادي بانشغالات فكرية/ معرفية ومع التجريدات الواضحة انطوت لوحاته تعدد في أبعاد العلاقة معها ، وانا واثق بان الحضور معلن عنه في الغياب واللامرئي متضح في المرئي وحسب توصيفات سلفرمان يبدو لي الخارج في الداخل والحاضر ايضاً متجلياً في الغائب. هذه الثنائية المتضادة هي التي انتجتها التجريد المغلق على نفسه. والمعلن عنها أحياناً. الحضور قريب من الملتقي واعني به المفهوم اليومي/ الموضوعي. والغياب هو التلاشي/ التجريدي وعدم الوضوح. وفي كل الحالات ظل الحضور مرئيا وصاعدا وسط اللامرئي/ التجريدي وصاغ اللامرئي سياقات لوحاته وجعل منها نصيات مكتوبة بالألوان التي اتضحت أكثر شفافية ضمن اطر تصميمية واضحة هي الأكثر قربا من الكرافيك.

تعددت الانطولوجيات في لوحاته، الحياة/ الموت/ التجدد/ الانبعاث/ سيادة السواد/ الجنس، وتبدت انطولوجيا الممنوع وغير المسموح من خلال الاشارة المرورية الدالة على ذلك، هذه الاشارة اختصرت تماما الكثير من المشاهد الحياتية وسيادة القمع وهيمنة الازاحة نحو مساحات السواد المزاحمة للحياة المتشبثة ببقائها واستمرارها، انها السيرورة المدورة وكأنها محكومة بحركة المواسم/ والفصول وهذا ما كشفت عنه عدد من لوحاته الضاجة بحركة لولبية ملتفة حول مركزها أو بؤرها ذات التلاوين المتنوعة تعبيرا عن الدالات المعاني المختلفة. وعلى الرغم من وجود تناظر في انشغالات السطح التصويري بتنوع الألوان فان النمطية واضحة، لكنها مخترقة بوجود مركز وافد يعيد التوازن بين القديم والجديد في الأعمال



وكثيرا ما ظهرت التماثلية في الأعمال المحيطية لكن تكرس البؤرة المتشكلة باللون، يفكك المنمط ومثال ذلك وجود ما يشير للسلالم بتكرر ملحوظ، لكن الفنان علي شناوة آل وادي كسر هذا المتماثل الملحوظ في السلالم من خلال إطار ابيض لطرفي السلم وكرر اللون على الروافع الداخلية، وتجسدت دلالة مغايرة ووظائفية جديدة لهذه العلاقة، أنها الصعود نحو المتسامي، بينما كررت لوحاته الأخرى سلالم سوداء والإشارة لذلك تعني النزول إلى العالم السفلي عالم الموت في الحضارات الشرقية.

ولم يكتف الفنان بوجود السلم الأبيض بل جعل لمساند السلم الأبيض امتداد على جانبيه، الأيمن والأيسر، مكونا من باقات زهور، وبذلك حصلت اعادة لتشكيل الصليب المقترن مع الفادي والمضحي الذي صار بديلا لبني البشر. الرمزي يفرض الذات. والذات لا تؤسس الرمزي كما قال هوسرل، لان الذات تخاف من ان يكون الرمزي بديلا لها وبهذا يتقلص دور الذات ومجالها. لكن الفنان علي شناوة آل وادي تعامل مع العكس وخلخل مقولة هوسرل « لانه وجد في ابتكار الرمزية داعيا للذات والرمز الذي تعامل معه خاصا به فقط ولن يكون لغيره، هذه اللمحة الذكية جعلت من الذات منتجة للرمزي وتحول الرمزي الى فضاء دال على الذات فقط واعني به بصمات الإبهام المتكررة في عديد من لوحاته، هذه البصمات الرمزية تشير الى ذات الفنان ولا يمكن ان تكون لذات اخرى، وعلى الرغم من ان هذه الرمزية لا تفضي الا الى الأنا/ الذات لكنها افضت الى تناظر لوني مع البيوض وانحرفت هنا الدالة كليا، لان وجود البصمات البيضاء الكثيرة على مساحة سوداء هي مساحة اللوحة، فأنها رامزة الى ان الحياة متجددة ،والانبعاث قريب وقادم لان البيوض هي الحياة الاتية، ويبدو لي ان تكرر هذا الرمز في عديد من لوحات آل وادي قصدي وكأنه يعلن احتجاجا على السواد/ الاندثار الذي شكل مساحة اللوحة، المساحة الدالة على الموت/ والرماد، واذا اردنا الافضاء الاكثر، فلا بد من استدعاء الاسطورة الحاضرة في ثنائية الولادة/ الحياة/ الانطفاء/ الموت، اجد دلالة رمزية

اكثر دنوا من حياتنا العراقية وهي أسطورة السيمرغ/ الفينيق/ العنقاء التي تحترق وتتحول رمادا او من رمادها يتحقق التجدد. والبيوض هي التجدد وسط الرماد، لكن الانبعاث يظل لامرئيا، غير مصرح به في اللوحة. وانا اعتقد بان المغيب داخل السياقات النصية هو أسطورة، لانها النص المرتضي بالاختفاء والتحصن بالرمز والمجاز. وارى بان الفنان شناوة آل وادي إعادة قلب دلالة الاسود الواضح بدلالته الى ما هو معاكس وهو الحياة الناهضة وسط رماد احتراق الفينيقات العراقيات. واهتمام الفنان د.على شناوة آل وادي بالمحيط وخصوصا الجدران حيث اراد ان يغيب المتروكات والآثار. والتجريد الكلي لذلك قدم لنا ما يشبه الحفريات الكاشفة عن الرؤوس بوصفها بقايا وحيدة للإنسان، لانها. الرؤوس التي كانت الديانات الشرقية معنية بها، فأن الثقافات الحاضرة مهتمة بها بأعتبارها المتعالي في جسد الإنسان، وهي ذاتها التي انشغلت بها الشرقيات القديمة، بوضع الخرز الملون في فتحات الوجه تعاملت معها. الرؤوس. بالذبح الحيواني المتوحش وتمظهرات لنا سابحة وسط شبكات خيطية مقيدة للعقل ومعطلة له تماما. الإنسان محاط بما هو عنكبوتي وشبيه بامتداد الاشنات، المحاصرة له، إضافة الى السواد ولون الدم ولوحة اتسعت فيها المدرجات التي تبدو مكتشفة ومعلنة عن تاريخ قديم، مدرجات عريضة، تاكل اجزاء منها لكنها صاعدة بسبب حاكمية اللون المؤثر على الملتقي كي يتعامل معها وهي متسامية على الرغم من تاكلها. الجدران كثيرة اخترقت التماثليات التي تبدو من خلال التشظي وكسر الانتظام في السياق ودائما ما يفضي عبر الانسجام الى ما يشبه البناء العشوائي قليل المهارة. وتتضح في الجدار ما يشبه فتحات الكهوف، وتمركزت عيون خضراء مستدعية المتلقي، جاذبة له ووجدت بان اللون الأخضر الأكثر ندرة بين الالوان وقليل التوظيف وان تكرر فباقتصاد لما ساعد الفنان على الدقة في موضعة هذا اللون وتميز بقوة رامزة، هي التي فرضت الذات المبدعة. قال سبينوزا: كل تعيين نفي، وكأنه يؤشر تصورا خاصا بالتجريد الذي صار مدرسة جاذبة توفر فضاء مهما للملتقي لانتاج العمل الفني وإعادته مرة أخرى. وهذا واضح في معرض الفنان علي شناوة آل وادي، الانفتاح الواسع وتكون بؤر للرأي والتأويل



والاختلاف، التوافق، التباين، وفر للملتقي اكبر مساحة لاقتراح قراءة ومنحه حقوقا كما قال ستانلي فش في الاقتراح والتجديد، لذا كان فضاء التأويل أكثر حركة ونشاطا ويظل متفاعلا.

تكررت ملاحظات من قبل مشاهدي المعرض حول التأثير بالصوفية وهذا امر من الضرورة الانتباه له والانشغال به ولو سريعا كل المعروضات دالة على المحيط الاجتماعي الواسع جداً، وما حصل فيه من دمار/ قتل/ حرائق/ انهيارات. . الخ هذه كلها رؤى التلقي وهي اقرب الى الواقع والموضوعية، والصوفية نوع من العلائق مع الغائب/ المطلق/ التجريد الكلي، إضافة إلى ان المتصوف متمتع بصفاء العلاقة مع المتعالي/ الواحد غير المتكرر الا عبر رموزه اندالة عليه (لان الصوفي يعيد تحيين هذه الرموز كاشفا عنها الحجاب في افق الروح بواسطة التأويل، فانه يستطيع ان يصبها في قوالب مماثلة لثقافة معينة اخرى، وبالتالي اذ يحقق الصوفي وحدة هذه الرموز بداخله عن طريق إليه المطابقة فانه يترجمها في عمله بحيث يصبح هذا العمل الشاهد على هذا التركيب الجديد)[1].

ومثلما ذكرت فان الرموز المتبدية في لوحات المعرض متشكلة في عمق اليومي/ الواقع الرتيب، المعروف للجميع وهي الرموز. ليست من الانماط البكرية الأولى، المقدمة ضمن طقوس تمثل عبر استعادتها تحيينا مع زمنها الذي دائما مايحصل تحيين له من خلال العود الأبدي كما قال نيتشة او مثلما أعلن مارسيا الياد في مجالات العقائد والطقوس المتكررة والتي تمثل لحظة الرموز البيئية، انه أزلي للتكونات الأولى.

أما الرموز التي صاغها غياب البؤر التشكيلية في المعرض فهي ليست من ذلك النمط المتعالي انها انية وتومئ في احيان لما هو حضاري. وعلى الرغم من وجود

(1) دار يوش، شايغان : ما الثورة الدينية/ الحضارات التقليدية في مواجهة الحداثة، دار السامي، بيروت، 2004، ص92.



مبدأ المطابقة التي اشار لها داريوش، فانها. الرموز. ليست خاصة بالواحد المطلق والمتعالي بل هي جمعية يشترك بها عدد غير قليل من البشر. كما ان اللوحات خاليا تماما من لحظات الإشراق والتجلي التي عرفتها الصوفية. وبالإمكان حرف المصطلح نحو الشعرية المفتوحة، ذات التكون الشبكي من الرمزيات اللامرئية، رمزيات خاصة جدا بالمتلقي/ المبتكر لها، وهنا تتشكل فضاءات دلالية جديدة.

حراك المحفورات الاستطيقية في الخطابات البصرية لدى آل وادي

خالد حسن/ فنان تشكيلي

تتسم نتاجات (آل وادي) بآلية البحث في طبقات الوعي واللاوعي في مخاضات العملية الإبداعية وهو يسترجع ذاكرته البصرية لمفردات العالم الخارجي المحيطي الذي اقتنص منه مدركات عالمه البصري بصياغات معالجاتية تتسم بالمباشرة والآنية.

وان نتاجاته معنية بأفكار ورموز تتبادل في لعبة الحضور والغياب ضمن معالجاته الجمالية الشكلانية وسط هذا الخضم الهائل من التراكمات والأنساق وهذا الصراع المباشر نشعر باندفاعية مرموزات العالم الباطني في تفعيلاتها المكتنزة غيابا بما تحمله من ملامح بذرية تنتج تخصيبا مخيالية طليقة فنتاجاته تبدو وليدة العصف الذهني في توليداتها الإبداعية

ويبدو ان (آل وادي) على دراية كاملة بصياغاته ومعالجاته البنائية التكوينية وان أشكاله بقدر ما تبدو خالصة فهي مغمورة بصراع خفي لتمثلات الولادة والموت لكنها تشتغل ضمن وحدة تجمع عالم الأضداد كما في الخطاب الفلسفية لدى هيجل فرموزه تنشد فسحة اكبر من فضاءات الروح المطلق، إذ أنها محمولة على طاقة لونية مطلقة ومعالجات شكلانية تسبح في زمن مفتوح وهي لا تنشد إلا مزيدا من المطلق بفعل خبراتي مخيالي فتغدو العملية محض تأمل خالص لأشكال خالصة في العديد من خطاباته البصري في حين تتشظى خطابات أخرى بمكابداته الوجود عبر صراعاته التراجيدية في انبثاقات لتوليدات تزدحم بالرؤى الميثولوجية ذلك العالم الذي تكتنف فيه أشكال الدهشة والهالة والصدمة اذ يتلاقح الجميل بالجليل والسكوني بالمتحرك والرفيع بالوحوشي في عالم تتحرك فيه ديمومات من الطقوس تدب بالحراك بل هي محرك لهذه التضادية ذاتها اذ تجتمع في وحدة واحدة تلك الأضداد التي تتنافذ فيها المعاني والمفاهيم والأنساق والأفكار، اذ

كل شيء يتحرك في نسغية صاعدة تتجاوز مدركات محسوسات العالم المادي إلى مدركاته العقلية في لا نهائيات الوعي والفكر والروح المطلق.

إنها خطابات بصرية الساكن فيها يتلبد بالحراك الخفي والمتحرك لا يخفي سكونيته غير المعلنة، اذ المرئي يفضي دوما إلى اللامرئي وهذا الأخير يتخلق منه كم من المرئيات لتفعل فعلها مستخلصة ديمومة من الحراك الذي تدب في أشكاله وأنساقه وخطاطاته وحفوراته، إذ يصنع طقوسا من البانوراما الاستطيقية في سطوحه التصويرية.



تحصيل الصورة المجردة في رسوم الفنان علي شناوة آل وادي

د. محمد علي علوان/ أكاديمي وفنان تشكيلي

يستلزم البحث الجمالي في بنية الرسم المعاصر، ضرورات تجريبية تلامس الفكرة المجردة للصورة على فرض أن حضور البنى النصية الفاعلة في اللوحة المعاصرة، يستدعي فرضيات مفاهيمية وتشكيلية غاية في التعقيد، فالبحث هنا يكون وسيلة لمعرفة جوهر (الفكرة بشكلها الأكثر تجريدا)، ويكون الجانب البنائي أيضا فاعلا، وبدرجة لا تخلو من التجريب المطرد، والذي ينطوي على قدر كبير من الاهتمام المسبق، قبل تشكل الأطر البنائية والصورية للوحة.

وفي ضوء هذا الفهم تستمد تجربة الفنان (علي شناوة آل وادي) الصور المحركة لفعل التجريد من خلال تواتر القيمة المعرفية للفكر المحرك لفلسفة بناء وتشكيل اللوحة، وما يحتوي بنائها من جانب مميز للتقنية، فإذا كانت معطيات تلك التجربة قد أفادت من مرجعيات عدة، فإنها تقر بما أتت به فنون الحداثة وما بعدها من طابع اتصالي مفاهيمي محض، يؤثر تارة في مفاهيم القيمة الجمالية المحمولة في بنية اللوحة، ويحاول بشكل أو بآخر محاكاة الأثر التقني المرتبط بالسطح التصويري تارة أخرى.

وقد تتنوع الأشكال وحتى الدلالات المجردة للمعنى، بمستويات نسبية في أعمال (علي شناوة آل وادي) لكنها تبدو كما لو أن بعدا جماليا أضفى عليها ومن خلالها، أطرا متنوعة الارتباط، فمنها ما هو فني خالص، ومنها ما هو نفسي، ومنها ما هو بيئي محيطي، ومنها ما هو تعبيري، ولكن وفي كل الأحوال هنالك فوارق زمنية تحتكم إلى بنية السياق التجريدي عنده، فتفرض دلالة التجريد سمة حضورية ومشهد كلي، يتجزأ الى بنى فرعية، تشكل توظيفا لما يمكن ان نطلق عليه محتوى الانفعال الذاتي.

فالذات الخلاقة تفعل من ضرورات البحث والتقصي عن جوهر الارتباط بالحقيقة او الحقائق الجمالية خاصة ما هو خالص منها في تجربة كهذه، لا سيما وان الحال هنا يكمن في توصيف الاستجابات الجمالية ضمن رؤية كلية لمسار التجربة، على فرض ان رسوماته كانت ترمي الى بث مختلف الرؤى الجمالية في سياق تجربته، فما هو ذاتي يصبح غارقا في الخصوصية الأسلوبية لمجمل أعماله التجريدية، على الرغم من كونه يقدم نفسه بشكل موضوعي يتنافذ مع العالم الخارجي.

إن المعنى بهذا الوصف، يكون أكثر انتشارا في نسق الخطاب المحرك لفعل الذات، الأمر الذي يعزز من فرضيات الأخذ بمعايير التحول والتبدل في نمطية التعبير، عبر وجود مسوغات شتى من بينها تشظي آليات البوح بما هو مسكوت عنه تارة وما هو معلن عنه تارة أخرى.

وفي خطاباته البصرية ثمة طروحات اتسمت بالطابع الاختزالي المحض للألوان والخطوط المتداخلة والمحركة للبناء العام، وهنالك مقاربات صورية لما يمكن ان تكون عليه حالة الصورة قبل وأثناء وبعد تجريدها من إطارها الحسي او الشكلي، وبالمحصلة فإننا نلحظ ان هنالك ثمة نصوص مركبة حملت في طياتها بنى لونية لا شكلية، او أنها قد تفضي الى بعض الأشكال، أي ان بنية الشكل فيها قد ذابت مع البناء اللوني والتقني، فأعطت انطباعا عموميا لحركة الألوان والخطوط المتنوعة.

ويبقى الهاجس الجمالي محمولا على فرضيات القيم التعبيرية والانطباعية، سيما وان مستوى البحث هنا يرتقي من خلال تداولية الأطر الاشتغالية للصورة المجردة، وتلك التي تكون في طور التجريد، فالتتابع في طرح الآلية المعرفية لتحصيل الصور المجردة، يغدو اكثر ارتباطا بفعل الاتصال بجوهر الصورة وما تحويه من حركة مركبة في مستوياتها (القبلية والبعدية).



وقد تضمنت أعماله التجريدية، اعترافا صريحا بجدوى الفاعلية التقنية في تنشيط بنية التشكيل اللاصوري، لا سيما وان الأبعاد التقنية باتت تشكل هاجسا عريضا للفنان في بسط انطباعات حقيقة عن ما يمكن ان يتصل بفكرة التحول من مستوى بحثي جمالي الى اخر، عبر دوافع عدة تبعا لاشتغالات أسلوبية وتقنية جديدة، منها ما يتعلق بكيفية البحث ومنها ما يستتبع الفهم المتعلق بنتائج ذلك البحث، ومن هنا كانت الموتيفات البصرية التجريدية تنتج على وفق الكيفيات الجمالية والبنائية والتي غالبا ما تؤشر أواصر الارتباط بالفكرة المجردة، قبل عملية التنفيذ او الإنتاج النهائي، وتكون عملية البحث عن مغزى قيمي خالص للجمال، هو هدف للبوح بكل ما يمت بصلة للفرضيات المحركة لفعل الرسم.

وتبقى نماذجه التجريدية، إدراكا صوريا للبحث التقني والبنائي في مجمل تجريته والتي تفضي الى ربط خصوصيات الوحدات التصويرية المجردة بعموميات الناتج من عمليات البحث تلك، لان عملية البحث هي تفعيل الشعور الباطني بما يمكن ان يتحول معه الطرح الفكري الى طرح بنائي تطبيقي، والحال هنا يمكن وصفه بأنه تعريف او توصيف لحالات التعبير عن مديات الصورة في إطارها المجرد عن الخصوصيات الحسية او الملامح الايقونية التي غالبا ما تنطوي على نزعة مادية، على النقيض من ما يؤول إليه الحال في مساحات الاشتغال التجريدي بنزعته المثالية المحضة.

ولذلك كانت تجربة الفنان هنا، تتكرر فيها بعض النماذج الصورية من حيث طريقة الإنتاج وتشكيل خطوطها وألوانها، فهي دلالة واضحة على التأكيد على جدوى البحث عن صيغ جديدة للبناء، تقترب وتبتعد عن الفكرة التجريدية القائمة، حسب ما تفرزه من معطيات قد تبدو بنائية محضة او تجريدية محضة لكنها بالنهاية تنتج أثرا ما، يرتبط بالنزعة الجمالية والتي كان لتيار التعبيرية التجريدية أثرا واضحا في ظهورها هنا.

وقد ترتبط صورة اللاشكل هنا مع معطيات البحث التجريبي للتعبيرية التجريدية، انطلاقا من ضرورات تقصي الفعل التجريدي لبنية الشكل، وتحولها الى بنية لا شكلية تتناغم مع طبيعة الحراك الجمالي، وتتنافذ بذات الوقت مع هيمنة الأسلوب التقني في معالجة السطح التجريدي، اذ تتنوع صيغ التعبير عن دلالة الصورة المجردة، تارة بالشكل وفاعليته البنائية، وتارة أخرى من خلال فرض اطر اشتغالية تعنى بملامسة الجوهر الحقيقي لتحليل صورة الشكل إلى صور جزئية صغيرة، ومن ثم إعادة صياغتها بما يتلاءم مع مدركات الارتباط بجمالية البحث عموما، ومن هنا كان الإفصاح عن الفعل المجرد للصورة، توصيفا تقنيا وبنائيا يعمل على تركيز البنى الدلالية للخطوط والألوان والكتل والأحجام والملامس وحتى الأشكال التي تتحول بحسب فرضيات البحث التجريدي الى بنى لا شكلية فاعلة.



جدل ثنائية (الرؤيا – الرؤية) في الخطاب البصري لدى (آل وادي)

قاسم الحسيني/ أكاديمي وفنان تشكيلي

لعل المتأمل للخطاب البصري لدى (آل وادي) في معرضه الشخصي الثاني يلحظ أن هناك ثمة بنى سيميائية راكزة في خطابه هذا بما يشكّل آثاراً فنية، سواء بماديتها، أو من خلال المنحى الشعري الكامن خلف سطوحها التصويرية المعبأة بمدلولات روحية ثيوصوفية. فالخطاب البصري لديه لا يختزل وظيفياً بحدود جانبه ألمنظوري المكتمل الذي يعرض نفسه للتأمل فحسب، إنما هو تكوين ذي ديناميـة حركية داخلية، وصياغة دقيقة لمساحة سطحية تمتد بسطحين لا ثالث فيهما لكنهما يمتلئان باثراءات المعالجات التقنية.

إن (آل وادي) يفسح المجال لعالم الحس والوجود المادي بالاختراق إلى ذلك السطح الأبيض النقي، ويحيله إلى عالم آخر يتسامى بمثالية أفلاطونية بما يمنح السطح كثافة ذات مدلولات رمزية تجمع بين الفكر والوجدان والروح المتعالية، وهو في نهاية المطاف يربط بين كل من الخطاب الإنساني والخطاب المتعالي، بمعالجاته التقنية للأشكال والخطوط والألوان والية تقديم الرؤى، ليغدو خطابه في توجهاته العامة تجريداً لا تشخيصاً ؛ بوصف أن حيثيات المعاني لديه تأخذ طابعها الدال وغير الدال إذ يعد ضرب من نفي الحاضر واستحضار الغائب ويظهر ذلك في تداولية بصرية لانهائية.

إن الفنان (علي شناوة آل وادي) يستلهم عناصره وجودياً، ليوظفها بشكل تتحول من حال (الوجود) إلى حال (الإيجاد) ؛ لكي تتصف بشكل مغاير. بشكل يفصح عن الإيحاء بمعنى ما.. فالمعنى الخطابي الذي يشكّله (آل وادي) في نتاجاته، إنما يمثل الأداء الفني الخاص ذي المعطيات الجمالية الخالصة، والمعنى لديه يتشظى إلى معاني لا حدود لها من حيث التلقي ؛ بوصف ان خطابه يتسم بحرية تتعدد معانيها كلما أضفى عليها المتلقي وعياً جديداً. لذا تضمن هذه الخطابات سر حيويتها في

عالم الإبداع الإنساني، من خلال حركية الوعي الفاعل في العلو بالوجود إلى مستوى التخييل الخلاق. وبالتالي الاقتراب من الحقيقة بحيويتها نبضاً وروحاً، تلك الحقيقة المضمرة في نوع خطابها إلى الآخر.

فمكونات سطحه التصويري تمتلك سلماً للصعود إلى المضمون والمعنى الكامن خلفه الذي يتعدد نوعه، بعيداً عن زمكانية الوجود، لان الارتقاء إلى المعنى (زئبقي)، فالفضاء الذي يحمل تلك المكونات غير مقيد بجغرافيا أبجديات الواقع، قدر انتمائه إلى كيفيات جغرافية أخرى تتمثل بجغرافيا أبجديات الروح ذاتها التي تمارس طقوسها اليقظة في خطابه البصري.

فضلا على أن (آل وادي) يحمل ثنائية (الرؤيا – الرؤية)، ثنائية المضمر والظاهر، فالمكونات القابعة على سطحه التصويري تمثل رؤية في ذاتها، فهي عين الشكل، أما الرؤيا فهي روح فني خالص، يضمرها. . ثم ينجزها عملاً فنياً، محولاً إياها إلى رؤية. . فهذه الثنائية تشكل مركزاً للمعنى الخفي. . إنها ثنائية (الروح – الجسد). فالفنان (آل وادي) يمتلك رؤيا محتدمة، تتشظى عبر كيانات استطيقية وبخيالات تولد رؤية ينبني عليها تصوّر الفنان للحقيقة المتمثلة في الوعي والمتجسدة في خطابه التشكيلي.. إنها القدرة على الخروج عن حدود الواقع المقيّد بالمألوف. . وذلك بتهويل الأشياء والتناهي في وصفها. . بحيث تضفي للمتلقي الغرابة وتحرك مخيلة. . وتشغل حواس. . وتخلق إيقاع.. فتتسامى الروح نحو عالم لامتناهي.

ودون شك ان النص البصري يقع ضمن التشكُّل الملموس، والممكن، لما هو غير ملموس وغير ممكن، للتعبير عن هاجس متعالٍ على واقع النص الرسموي الفيزيقي. فالسطح البصري يطفح بألوان طيفية متناثرة. . وبخطوط ذات ديمومة لانهائية. . لربما هي أشبه بخطاباتية كاندنسكية عالية الحساسية في اثراءاتها الغنائية. . لكنها لا تحمل إلا الفعل الروحي لـ(آل وادي). . لذا توصل إلى اللوحة بوصفها عنصراً خطياً ولونياً بما يشكل انزياحاً جديد للمألوف والنمطي، بعيداً عن التأثير التشخيصي والتسجيلي المباشر.. بما يرتقي إلى نوع من النقاء. . ومن التروحن



الـذي ينحني علـى بقعـة الفرشـاة اللونيـة المتماهيـة مـع تـوق انفعـالي داخلـي.. وبالتـالي يعطي للمتلقي الاستغراق في مشهد كلي. . وحر..

ان رسـوم (آل وادي) تقـع ضـمن جدليـة بـين توسـله علـى إمسـاك كـل مـا هـو خفـي لامرئي بـ(انفعاله وفورانه الروحي)، وبـين توظيـف هـذا الانفعـال علـى سـطح القماشـة كوعي بجوهـر ومعالجات السطح وعناصره. . وهنا يصبح كل ما هو لامرئياً.. مرئياً. . ويصبح العالم الجواني. . عالماً برانياً. .

تجارب فنية تزدحم بالتأويل

احمد عباس سعيد/ فنان تشكيلي

صحيفة المعرفة/ العدد(14)/ السنة الثانية نيسان 2009.

ضم المعرض الشخصي الثاني للدكتور علي شناوة آل وادي عدد من الأعمال الفنية والذي تم افتتاحه مؤخرا على قاعة عشتار للفنون. وتبرز قدرته الفنية في إمكانيته على استخدام اللون وكذلك بتنوع الرؤى والأساليب والمعالجات الفنية إلا أن السمة العامة لهذا المعرض من الأعمال الفنية تتجه اتجاها يشتغل مع توجهات الحركة التعبيرية التجريدية. فثمة محاور ارتكز إليها هذا المعرض منها المراهنة على اشتغالات المنحى التقني من خلال توظيف اكبر قدر من التقنيات الفنية في عمليات القشط والتحزيز والحفر وذوبان الألوان والكولاج واستخدام الألوان المائية والزيتية وألوان الاكريلك والمذيبات واستخدام السكين ومواد أخرى وان هناك نتاجات فنية كان الهاجس الأساسي فيها المعالجات التجريدية المحضة من خلال الاشتغال على منظومة العلاقات البنائية خطا ولونا وشكلا وفضاء ونقطة وملمسا، اذ تم التركيز على التوجهات التجريدية التي تشتغل مع ماهية الجمال الخالص ثم ان التجريد اقرب منه إلى عالم الروح والضرورات الداخلية للذات الإنسانية لدى الفنان فضلا عن كونه يشتغل مع كل ما هو بدائي وخام وتلقائي وعفوي يعبر تعبيرا مباشرا عن الوجدان الإنساني بل هو أيضا عملية بحث في أصل الأشياء والقوانين التي تتحكم في الوجود ويشكل قمة في تطوير حركة الرسم الأوربي الحديث وعتبات فن ما بعد الحداثة. هنالك نتاجات فنية تشتغل مع ما هو استبطاني وداخلي لدى الفنان فتأخذ منحى دلاليا ورمزيا واشاريا اذ ثمة توجهات سريالية وما ورائية تكشف المنحى الخفي في العمل الفني. حاول الفنان ان يجمع بين ثلاث محاور أساسية تجمع بين كل من الرسم والتصميم والكرافيك اذ إن تداخل البنى يعد من سمات الفن المعاصر عالميا. كما إن الأعمال الفنية تعبر تعبيرا واضحا عن شخصية



الفنان بعيدا عن تأثيرات الآخر. إذ إن النتاجات الفنية تعد تعبيرا خالصا عن شخصية الفنان الحقيقية التي يعكس من خلالها رؤاه وأفكاره وتطلعاته إزاء الوجود الآخر. ان هذه النتاجات الفنية تعد منجزات لمشاريع اكبر فهي تمتاز بوحدتها الأسلوبية والتقنية يمكن أن تشكل معرضا منفردا يطرح رؤية الفنان ومعالجته.

بقي أن نعرف أن الفنان د. علي شناوة رسم بوابة تقودنا إلى وجد ابدي يملك ديمومته المتجددة من خلال فيض الألوان التي تشع بحرارة الأخضر الفردوسي، ببرودة الأزرق الليلي الفلكي وتفجرات الأحمر الناري وتفتتاته إلى قطرات، إلى حبات سبحة تتماوج بنور على لمسات جدران تثبت إن السعادة الحقيقية في غبطة اللون ورحم التصوير.

تحولات الأشكال في لوحات علي شناوة آل وادي

جاسم عاصي/ روائي وناقد

مجلة الأسبوعية/ ثقافة/ العدد 12- 8 تموز 2009

من خصائص النص سواء كان أدبيا أو فنيا وعلى كل مستويات الأجناس والتوجهات إثارة الأسئلة المؤقتة والدائمة. ونعني بذلك الدهشة الأولى التي تنطوي على بصيرة أيضا ، ثم تحول هذه الدهشة إلى حراك أكثر تركيزا ، يبدأ بالأسئلة، ومن ثم في البحث. فاللوحة مدعاة لفحص الخبرة والاستدلال إلى ما هو كامن في سطحها ولا نعني بالسطح، المستوى الظاهر منها، بقدر ما الاستدلال من خلاله إلى ما هو غير مؤشر بشكل مباشر. من هذا يتحدد مفهومنا للتجريد، ليس على أنه أسلوب وظيفته تهشيم الشكل، والالتفاف على المعنى عبر تشظّيه، بقدر ما نحن بمواجهة نوع من الحراك الذي يفضي إلى احتمالات في المعنى، وفي خلق معاني متقاربة على الرغم من توزعها، وهو أيضا يمنح الواقع رؤية جديدة، من منطلق الحفاظ على كينونته لا نسخه.

من هذا يمكننا وضع معايير ذاتية وموضوعية للتجريد في الفن، اعتمادا على تخريجات مفهومية. وهذا لا يظهر أو يتقارب إلا من الانطلاق من حاضنة التعامل مع النص على أنه محتوى وشكل، دون أن يكون الشكل الذي نُفذ فيه العمل بمثابة عقبة تعوّق النظرة، وتُضعف الفحص لما هو مُنشأ على دقة ورصانة.

أعتقد أن محددات مبدئية كهذه في قراءة النص التشكيلي، ملزمة بتوسيع الرؤية للتجربة الفنية بشكل عام، وبالأسلوب التجريدي بشكل خاص، وبالتالي يحدد التعامل مع لوحات الفنان (علي شناوة آل وادي) أو سواه من الفنانين في حقل الاشتغال على فن التجريد. لذا فأن ما تفرزه اللوحة كمعطى إنتاجي، هو تحقيق للمعادل الموضوعي في حالة التلقي. وعلى هذا يمكن الارتكاز على مثل هذه الرؤية للوصول إلى مفهومات تفرزها عملية التبصّر في النص ـ اللوحة ـ بما يشكّل



ملاحظات عامة، هي في الأساس تنطلق من الانعكاس الذي تتركه اللوحة، أو الأثر المتبقي من رؤيتها. فالناظر إلى لوحة الفنان، يستطيع من خلال تشكيلات عديدة أن يكتشف البنية الواقعية التي استند عليها الفنان في تمثّل الواقع والنظر إلى ثيمة الصراع غير المعلنة من مجموعة الوحدات، هي الألوان واشتقاقاتها، والخطوط ثم الفضاء. إن الوحدات الصغيرة التي تشكّل اللوحة، هي القادرة على عكس طبيعة الواقع بالشكل الذي يراه الفنان ملائما وقادرا على التوصيل. فاللوحة هنا سطح يمثل المتضادات ـ كما ذكرنا ـ ويكشف الصراعات من خلال طاقة الرؤية المحددة بمخيلة تستطيع أن توظف مثل هذه الوحدات دون حشد الزوائد والإشارات غير القادرة على الإضافة. إنه بصدد استعمال العلامات باعتبارها ذات تبديات تفعّل السطح، وتخلق الوشيجة اللاّمة لوحدات اللوحة، على وفق رؤية مركّزة، تعكس من خلال منظورها وعي الضرورة في اللوحة. فالرؤية تعني هنا مجموعة النظرات المتأتية من التجربة الحسية والواقعية، كذلك من التجربة المعرفية، التي تتصل بذات الفنان عبر نسيجها المعرفي لتكوّن أداة دافعة في خلق النسيج الجديد للفن. إذ نرى ثمة فيض من اللاوعي في لوحات الفنان، ولا نعني بذلك العفوية فقط، وإنما الوعي زائدا العفوية المستندة إلى طاقة الرؤية. بمعنى الاستناد إلى الإبستمولوجية المتنوعة التي أخذت بيد اللوحة كي توصلها بكل متخيلات الماضي، وتشكيلات الرؤية التي كان عليها الفن وهو يسير ضمن بواكير سيره ،لكي يعبّر عن مضامين الصراع الدائر مع الطبيعة، ثم البحث عن المفهوم للوجود. لعل هذه المواجهة للواقع، سواء كانت للفنان عبر تاريخه أو ضمن الحقل ألزماني والمكاني الذي يعيش داخله الفنان (شناوة آل وادي)، كانت وما زالت، أسيرة الأسئلة الأزلية التي يفعّلها حقل المعرفة والموهبة، فإذا كان الرسم ونقش جدران الكهوف، فعّالية المراد منها خلق الصلة مع العالم كتميمة تقي الإنسان من الشر المحيط فيه، ودرء المخاطر عنه، فإنها أيضا في وجهها الآخر كانت تعبّر عن خلجات الإنسان ودواخله، ثم تُظهر فاعليته في وضع مفهوم للوجود. لذا فهي ليست أحاجي فقط، بل أنها وسائل تعبير آليتها الإشارة التي اتصلت بنظام العلامات أيضا على أنها لغة ـ ونقصد بذلك اللغة

المسمارية والصورية ـ على سبيل المثال. فالصورة من بواكير التعبير كما هو معروف، والتي اتخذت من العلاقات الداخلية الإشارية مبنى لها في حيازة المعنى، فلا ضير أن نجد الفنان يوصل فنه بالأصول والجذور، عبر تطوير الآلية انطلاقا من توسيع الرؤية واغتناء حقل المعرفة الذي يقود بطبيعة الحال إلى تمثّل وابتكار الأساليب على وفق وعي ضرورة الفن ووسائله. فالقيمة اللونية التي يستخدمها الفنان، توحي بخلق علاقات موسيقية قادرة على ـ موّسقة ـ الأشكال عن طريق بث الروح الصوفية بين نسيجها. كذلك في خلق وشائج رؤيوية للألوان واشتقاقاتها المبنية على وعي وظيفة اللون وقدرته على التوصيل كلغة نائبة عن التفاصيل التقليدية في عكس الواقع. هذه الطاقة أراها بمثابة التخزين الذي تولّده التراكمات الحاصلة من فحص الواقع، والعيش وسط تفاصيله بوعي، مما يخلق مثل هذه الرؤية المتجددة كاستجابة للفحص والتدقيق. إن قيمة اللون عند الفنان تنبع من خلال هذا الانسجام الذي يأخذ بمقترب الحراك الموسيقي الذي يوحي بحركة بصرية تتجدد على سطح اللوحة من مجموعة ألوان وخطوط، وبما يكشف عن مدلولات عديدة، محورها تجسيد حالة الواقع وما يكتنفه من صراعات ،توسم الألوان باعتبارها علامات متنوعة ومتناغمة، ترشحها اللوحة على أن تكون خير من يوحي عما وراء المشهد. بمعنى تُسهم في إثارة الأسئلة التي هي في الأساس أسئلة أزلية تخص المفاهيم والإشكاليات العامة، ثم الأسئلة المتجددة التي تأتي كإشارات على ما هو مستّجد في الواقع سلبا أو إيجابا. وهذا ما تُظهره التشكيلات الداخلية للوحة، من خلال النظر إلى المرئي على أنه يوحي باللامرئي ،أي الظاهري والداخلي فيها. فالحزوز والأشكال الهندسية المهشمة والضوء المحاصر والمطلق، وحيادية الألوان واستظهارها، كل ذلك لعب دورا في اللوحة من أجل إظهار جدلية الواقع، فتجريد كل ذلك يعني إعطاء هذه الوحدات أنفة الذكر، دور الكاشف عن المُخبّأ أو المُضمر في اللوحة. لذا نرى أن السمة الواضحة في لوحة الفنان هنا هو قدرتها على امتلاك ما تمكّن من خلاله في إبراز الظاهر على أنه الوجه المعلن من الخفي أو المضمر في اللوحة. ما نريد أن نسجله هنا من سمة استوقفتنا، وهي ظاهرة الإظهار



والإخفاء في النص ـ اللوحة ـ فهي لا تكتفي بما هو معلن على السطح، وإنما تدّخر طاقة رؤيوية أخرى تمكّن ما توفر على السطح من أن يوحي أو يسير إلى ما وراء كل هذا المرئي. إن المحرك الموضوعي الذي تفعله اللوحة، يقابله المحرك الذاتي الذي تفعله اللوحة زائدا المعرفة المثارة. ويمكن تجسيد ذلك وفق الخطاطة التالية:

لوحة تشكيلية ـــــ رائي (سطح + معرفة) = كشف لمستويين

{ ظاهر وباطن } ـ تحريك ظاهري + تحريك ذاتي= لوحة تشكيلية (نص بصري)

كل هذا يعتمد على مفهوم الإنتاج باعتباره معطى ذاتي بحت، تضاف إليه مجموع التجارب والرؤى المحددة بالمفاهيم التي تعي مجموع العلاقات في المنظومات كافة. هذه المنظومات هي التي تُقيم مثل هذه العلاقات الظاهرة والخفية بين الأشياء. لذا فالفنان هنا يخضع لإرادة المخفي، ويسايرها من خلال رؤيته لعناصرها الكامنة، وليس لعناصرها الظاهرة. ومن هذا نرى أنه يواجه طبيعة الصراعات التي يدار بواسطتها الواقع بكل موازناته وتناقضاته، وبما يؤكد تلك النظرة التي عليها رؤية الفنان، لحالتين هما : كونه إنسان له نظراته كما له وجوده، ثم كونه يرى ما لا يراه الآخرون. ولعل الموهبة والخِلقة الفسلجية هما المكونان اللذان يخضع إليهما الفنان في رؤيته وإنتاجه. من هذا يكون إنجازه حاصل تحصيل لوعي الظواهر والصراعات، بل وعي كل المكونات بما فيها حركة الكون والعلاقات الفيزيائية التي تُشكلها. سيمّا أنه يتعامل مع عناصر فيزيائية بحتة، كاللون والظل والخطوط والفضاء وغيرها. لذا نرى أن الفنان (علي شناوة آل وادي) يتعامل في كل لوحاته من هذا المنطلق المحدد بالمفهوم. يضاف إليها العفوية التي هي في الأساس خاضعة للاوعي الذي هو وعي كامن أو مستتر تفضي فيه عناصر اللوحة. ولعل المتضادات في الوجود من جملة مشغولات اللوحة عنده. فالسطح يُظهر مجموع التقاطعات والتداخلات في الخطوط والنقاط والكتل الصغيرة، التي هي عبارة عن مجموعة أحاجي وإشارات استاطيقية تُشكّل طبيعة العلاقات القائمة، التي يرصدها الفنان باستمرار. فاللون والخط والضوء والظل، هي آليات الفنان،

وأبجديته. وهي بالتالي توصله إلى حالة ربط المعنى الظاهر مع المعنى المضمر الذي توحي فيه ولا تؤشر عليه في الظاهر. فتقاطع الألوان، وتوازيها مع بعضها، كذلك من مجموع اشتقاقاتها، يتولد المعنى الدال على طبيعة التضاد في الوجود، وبالتالي دال على الصراع الذي تخلقه العلاقة هذه. إن تبديات المعاني التي تُظهرها اللوحة، إنما هي دالة على المحصلة الفكرية التي يتداول الفنان وجودها، على أنها تماثلات مع حراك الواقع وتشكيل بنيته. فرؤية الفنان قادرة على تجلي مثل هذه التشوفات، التي هي في الأساس آليته الفنية والفكرية، الباحثة باستمرار عن البديل الفني، أو المعادل للواقع. فكلما تعمقت الرؤى وتعاملت بروية مع ما هو خارج المنظور، كلما كان تحقيق الممكن قائما. ولعل ما نفترضه قراءة، نراه قائما في لوحات (علي شناوة آل وادي)، التي تتحصل من خلالها الرؤية الصافية والدقة في تجريد اللون والخطوط، كذلك التوسع في زوايا النظر، سواء في محاولة إملاء سطح اللوحة، أو في التماثل بين بنيات اللوحة آنفة الذكر. وهي وحدات أساسية ملزمة للفنان. فهي وحدات تشكيلية وسردية قائمة على حقيقة التعامل الإبداعي الصرف. فالتجريد: فعل إبداعي يؤصل الواقع، ويمحور كل متشكلاته، وهو البديل الأمثل، لأنه يختزل الواقعة أو المشهد على نحو رؤيوي، بعيدا عن النسخ والنقل. وما يتعامل معه الفنان هو البنية الداخلية التي تعكسها بعض الإشارات والعلامات مثل الحزوز بما يشبه الحفر أو الحرق والخطوط وتهشيم الشكل الهندسي بما يتناسب مع آلية التعبير الذي ينم عن حالة تعبير تقترب من خلال حركة الداخل والظاهر من الهارموني الموسيقي الذي يمنح وحدات اللوحة وتشكيلاتها حركة موسيقية بدلالة الخطوط والإيماءات اللونية والحركات اللولبية الدائرة في فلكها محتويات اللوحة. إن ما يميّز لوحات الفنان هنا هي ظاهرة الإظهار والإخفاء، فالظاهر على السطح، يخفي ما هو عُمقٌ في اللوحة، إذ تشير إليه مجموع الوحدات المشكلة لها. بمعنى ثمة سطح وعمق. من هذا تكون اللوحة داعية لقراءات متعددة، فالتجريد فيها حمّال أوجه، بما يمنح الشكل من حياة تؤصلها الألوان والخطوط. إن التعامل مع اللون هو أسلوب لتوليد قيمة راقية وإبداعية بما يوفره التعامل هذا من تأسيس قيّم لونية، هي



بمثابة منظومات تهدف إلى تعميق الدلالة من خلال اللون واشتقاقاته. وما تبديات اللون سوى محاولات لإضفاء إيقاعات مختلفة، فمن الشكل الذي ينّم عنه الواقع إلى اللاشكل الذي لا يوحي بغير الزمان والمكان المتخيّلين والمحددين بالحلم والشفافية التي تضفيها الأحلام في مجال الإبداع، لأنها في الأساس الوجه الكامن في اللاوعي، مشكّلة ـ حسب علم النفس ـ الرغبات غير المتحققة. لذا فالفنان يتعامل مع الزمان والمكان من زاوية الحلم، الذي يتحول إلى رؤية صوفية، بما يختزنه من رؤية حلمية خالصة، تشير إلى المنطقي من خلال اللامنطقي، ونعني بذلك البحث في اشتباك الواقع عن واقع أكثر شفافية. فالفن منذ عصر الكهوف كانت له تشوفات متعددة، لعل أهمها من الناحية التحليلية الأنثروبولوجية كونه عامل درء للمخاطر، وهو أشبه بالتميمة التي تولّد الاستقرار والطمأنينة. لكنها في الجانب الآخر، تشير إلى محاولة الإنسان للإسهام في صنع الوجود، وخلق مبررات ديمومته. فهي بذلك إظهار للرغبات المكبوتة، مستخدمة في ذلك آليات التعبير الممكنة، الصورية والإيمائية في تمثّل الشيء بالعلامة والإشارة، محققة بهذا نوعا من تجسيد الصراع بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين الحيوانات الأخرى غير المدجنة. وفي الاشتغال على هكذا آليات معناها الاستجابة لمتطلبات اللاوعي كمحصلة معرفية جينية، تحصل الاستجابة لها خارج منطقة الوعي. فاللوحة التي تبدو صامتة، تختزل الواقع والتاريخ من خلال محتواها الإبستمولوجي الذي يحدد رؤية الفنان، سيّما ما يتعلق بالزمان والمكان الموحيان داخل اللوحة، وبما يمنح ويوفر دلالات المعاني الذي تختزنه في مجالها الداخلي ما وراء المرئي، محددا بالمُضمر منها، الذي تتوفر عليه القراءة البصرية. وكما يحصل في مواجهة لوحات الفنان (علي شناوة آل وادي)، حيث تكون المواجهة على مستويات متعددة، لكنها محددة بالسطح والعمق ـ كما ذكرنا ـ، فالسطح يتوفر على مجموعة رموز وإشارات تسردها الألوان والخطوط، أما العمق فأنه بعد أن يُسهم في اختزال المشهد أو المشاهد بمجموعة إشارات وعلامات، فإنه يختزن معاني كثيرة، يومئ إليها من خلال ما يتركه من أثر على السطح. فالفن الحقيقي :هو بما يتركه من أثر يشير إلى معانيه وآلياته. كذلك يشير

إلى عمق المعارف التي أنتجت مثل هذا الفن. فالجمال الذي نفترضه في اللوحة أو سواها من النصوص : ليس مجرد مقولات يمكن إطلاق التعبير نحوها ، بقدر ما هي كشوفات ورؤى تحدد الموقف الفكري، أو الانحياز نحو الحقيقة المطلقة في الوجود ، الانحياز المحدد بالحرية الخالصة مفهوما وإجراء. وما موقف الفنان سوى موقف البحث والحرص على الحرية بكل أوجهها ومجالاتها الحيوية. فما يبحث عنه الفنان هو المعنى، لكن ما يختلف فيه مع الآخر هو الآلية أو الأسلوب. من هذا يرى الفنان (شناوة آل وادي) ما لا يراه الآخر من باب محددات الرؤية ، والنظرة الذاتية للأشياء والعلاقات في الوجود والكون، لذا فالتجريد هنا نابع من خلاصة تجربته الإنتاجية والمعرفية. وهذا ما أكده الفنان بقوله:

{إن هناك نتاجات كان الهاجس الأساسي فيها المعالجات التجريدية المحضة من خلال الاشتغال على منظومة العلاقات البنائية خطا ولونا وشكلا وفضاء ونقطة وملمسا}.

من هذا نرى التجريد عنده : هو نوع من الإرسال أو التراسل بينه وبين المتلقي البصري، الذي تعينه ثقافته وقدرته على الاستجابة لما يتلقاه بصريا باعتباره مثيرا للأسئلة التي هي أسئلة المعرفة والإبداع. وهذا لا يتم في اللوحات إلا من خلال خلق وشائج بين كل التشكيلات أنفة الذكر. وبما يخلق نوعا من الكتل السابحة في فضاء روحي خالص، أو بانوراما صوفية ، تعتمد المعطى الذاتي ـ الباطني ـ من أجل استجلاء حركة الواقع وتشكيل انطباع عنه. وهو ما يؤشر العلاقة مع الزمان والمكان، من اعتبار روحي أيضا ، فثمة زمان ومكان، متعلقان بالجانب الروحي الذي يخلق تمائمه. وهو نوع من الاستجابة للمكونات الميثولوجية ، سواء المكتسبة من الماضي عبر اللاوعي، أو مجموع المعارف في الأساطير وتأريخ الأديان. كذلك من تأثيرات الطقوس التي يحفل فيها تاريخنا القديم والمعاصر. إن كل الموروثات تشكّل التاريخ السري للفنان، حيث تظهر في نتاجه الفني. وهذا ما نلحظه في لوحات (شناوة آل وادي) مجسدا من خلال طقسية اللوحة التي تعكس حراكا يحتشد فيه



السطح، ويومئ من خلال إشاراته إلى عمق معرفي ودلالي كبير. فالتقشف في التعبير واختزال عناصر المشهد، ما يسم لوحة الفنان. فهي لم تكن لتحتوي حشد من المشاهد، بقدر ما تنطوي على حركة سرعان ما تأخذ بمجموع حركات مولدة عنها، وبما يوحي بنوع من بنية الإشارة إلى نوع من الصراع ـ كما ذكرنا ـ لمسايرة المفهوم الذي أتت عليه اللوحة بنية وتشكيلا ومعنى. وهذا أيضا يشير إلى مدى التجانس في الألوان، فهي ليست محققة لصراع ينبع من ذاتها، بل أنها تتشكّل على أساس الوسيط اللوني، لعكس صراع خارج منظومتها. وهذا لا يعفي ذلك التناظر والتضاد والتوازي بين الألوان واشتقاقاتها، وإنما يحقق مجموعة محصلات معرفية تصب في ذات المُنتج الفني، وبما يعفي اللوحة من خلال سطحها من الفائض في التعبير، لأنها أساسا بنيت على مبدأ التوازي والتوازن كمحصلة للإنتاج الفني المتوازن في كل تشكيلاته، بما فيها المنظومات الفكرية والفنية الجمالية، فجمالية اللوحة نابع من رصانة فكرها وتوازيه مع منظومة المُنتج الفكرية، لأنها بالتالي نوع من التحقيق للوظيفة التي أُنيطت بالمبدع بشكل عام. وهنا لا نؤكد على المنظومات الفكرية بصورتها الجدلية البحتة ـ الإيديولوجية ـ، بقدر ما نعطي من خلال ذلك، حرية تحرّك مجموع المنظومات، كمنظومات الألوان والخطوط والفضاء والنقطة واشتقاقاتها، ثم المنظومة الراصدة لكل هذه المنظومات والخالقة لها المجال الحيوي لتحقيق الوظيفة، ونقصد فيها أيديولوجية الفنان من خلال منظومته الفكرية، التي هي بطبيعة الحال، تحيل كل تلك المنظومات إلى حقل للمعرفة المتحركة باتجاه أغناء الواقع.

لقد أولى الفنان لكل ما أتينا عليه من مفاهيم، هي بمثابة رؤى استدلالية لنا، أوحت فيها السطوح من خلال ما عكسته من عالم خارجي وآخر داخلي في اللوحة، ثم بما منحتنا من أبعاد روحية خالصة، عبّرت بيقينية عالية عن المكنون في النفس البشرية. وهي نوع من إشراق الألوان وفيوض علاقاتها مع الخطوط والزوايا. فبقدر ما كان هناك مغلق في اللوحات، فقد توفرت على مطلق مفتوح، هو بمثابة

المفتاح الذي يتيح للرائي أن يحقق توصلا من خلال اللوحة، وهو نوع من المعادل الفني - كما نراه - عند المتلقي البصري.

لقد تعامل الفنان في بعض لوحاته باستحداث تداخل بين الشكل والظهير، أي بين الأصل والظل، وبالتالي بين الشكل وأثره. فهو تعامل مع الجزء على أنه كل، والعكس صحيح. وبهذا أنتج نوعا من تبادل الوظائف. فالجزء له وظيفة استكمال الكل المفترض، والكل ينحو لكي يكون حاضنة للأجزاء. من هذا حصل نوع من تبادل الوظائف. وهذا ما جسده الانسجام الحاصل بينهما من خلال كل الوحدات الفنية التي شكّلت اللوحة سطحا وعمقا. وهذا لم يتحقق بصورة انفرد فيها هذا على حساب ذاك، وإنما من خلال الحيادية التي تحلت فيها الألوان، فحيادية اللون، خلقت حيادية الصراع داخل اللوحة عبر مكوناتها الفنية. وقد لعبت في هذا مجموعة توصيفات للنقطة والدائرة والخط. حيث نلحظ نوعا من التصرف الذاتي في استخدام ذلك بما يتناسب مع التوجه العام في اللوحة، أو انسجاما مع المكونات الأخرى فيها.

خلاصة ما نقرأ ؛ نرى أن التأمل في لوحات الفنان الدكتور (علي شناوة آل وادي) تؤشر مجموعة توصلات تشير إلى عمق الدلالة المتأتية من عمق ودقة توظيف الأشكال وتنوعها، والحرص على أن تكون مشكلة للكليات. وبهذا تحقق إلى حد كبير المعادل الفني الذي ترمي إليه اللوحة كناتج إبداعي.

تماهيات المنظومة التخيلية بين الحدسي والحسي في التجارب الفنية الأخيرة للفنان علي شناوة ال وادي

د.محمد عباس حنتوش/ اكاديمي

دراسة منشورة في صحيفة طريق الشعب/ 2011

ان التجارب التشكيلية الأخيرة للفنان علي شناوة ال وادي، تنشأ في خضم فعالية معقدة ومتشعبة من التوجهات التحررية المبتعدة عن المتطلبات الموضوعية والتقليدية والنمطية بل والسردية أيضاً ، إذ استند إلى تكوينات شكلية متحررة وفق ارتكازات تتوعيه من المفردات اللونية ذات البعد الإيقاعي المتغير والذي تجلى من خلال النحت في البنية التوظيفية للعلاقات اللونية وتركيباتها المتشكلة في فضاء الخطاب البصري ليمثل منطلقات بصرية تحقق توهج الأجزاء التي تضمنتها ضمن بنية تتكشف عبرها القيمة الشكلية الأكثر إشراقا وجمالية، بفعل اقترانها بجوهرها الروحي وثيمتها الأساسية، إلا أنها لا تستثنِ الاستعارات الزخرفية وفق منطلق انطباعي حافل بالعلاقات اللونية آنية الانفعال في محاولة لتأكيد الحالة التحررية المزوجة بعمق الخبرة وطاقاتها التوليدية الفنية في ذات الفنان والتي شكلت الترابط العلائقي بين التجربة الفنية المعقلنة والتحرر التخيلي بغية إيجاد التوازن التقني والجمالي في فضاء تشكيلي متحرر في صياغته الفنية.

لقد تميز خطاب المنجز التشكيلي للفنان علي شناوة ال وادي بتصعيداته النسقية للمكونات السيكولوجية بنسق يجعل الظاهر من استاتيكيا العلاقات التشكيلية المجسدة يعكس مستوى الاحتدام في ديناميكياتها المستترة نتيجة الصياغة الفنية التي أنجزها الفنان، لذلك تظهر طبقات من العلاقات اللونية المتجاورة المنسجمة والمتضادة وبأشكال متنوعة والتي تتداخل مع تكوين لوني أساسي نشهده في اغلب لوحات المعرض ممثلا بخطوط قاتمة اللون اقرب للسواد

تطغي على البعد البصري الأول لكل لوحة وتتخذ ضمن نسق كل لوحة شكلاً متنوعاً فقد تأتي لولبية الشكل أو بأشكال متساقطة أو اقرب ما تكون من خطوط متقاطعة أفقية وعمودية تسجن الزهو اللوني الكامن خلفها في محاولة لإبراز الجانب السيكولوجي المتشظي إنسانياً بتوتر بصري حاد يستند إلى جمالية العلاقات اللونية في صراعها المتباين والمتجسد بومضات مقطعية وخطوط منحنية ومتقاطعة، ترمز إلى طبيعة فاعلية الأثر السيكولوجي الكامن في إنتاجه بذات اللحظة المتحررة، والتي لا تستثنِ في بعض اللوحات ذلك التقاطع الخطي الصارم وبعض التتابع الشكلي المقطعي المتلاحق بينما تتحرر لوحات أخرى في طبيعة الصياغة الفنية بشكل اكبر حيث تسود الحرية التامة في حركة الأشكال اللونية كي تؤسس منطلقات جمالية تتجه نحو مديات مستقبلية بمساحاتها العريضة المفعمة بالألوان الحيوية والكثافة اللونية في تكوين مميز للعلاقات اللونية والأشكال المرقطة البراقة والضربات اللونية الحرة المتلألئة ببريقها اللوني بغية تفعيل المجال البصري للعلاقات الحسية بما حملته من بواعث سيكولوجية شكلت منطلقا إيحائيا لمستدلاته التأويلية المعرقلة لبلوغ المعاني الجاهزة والمباشرة لما امتلكته من قدرة فاعلة في استنهاض جدلية العلاقات الشكلية وإمكانياتها في التعبير الجمالي المستند إلى وسائط حسية ارتبطت بالوعي الجمالي كعيان مختزل يومئ وفق توظيفاته العلائقية وتحولاته المعمارية في بنائية المنجز التشكيلي.

كما تميزت المنطلقات الفنية لصياغة اللوحات بانفتاح حدسية وحسية تتمازج بفعل التوارد الفني المتحرر الذي تم صياغته بتكوينات تجريدية تستعير روحية الدفق الانطباعي وديمومته الكامنة في البقع اللونية المتتابعة بأنساق شكلية منفصلة لكنها تتعالق بتركيبها اللوني البهيج بروابط شفافة تحبك تشكيلاتها ضمن منظومة تجريدية بمنطلقات حدسية تتجه نحو التجريد الخالص.

كما سعى الفنان علي شناوة ال وادي إلى إيجاد نوع من التواصل بين التحولات التشكيلية لمجموع اللوحات مع فرصة ترحيل التتابع الفني لتشكيل كل



لوحة إلى أخرى ضمن منظومة المعرض الكلية بشكل أباح الامتداد التشكيلي الذي تفرضه صيرورة كل منجز فني في تنقلات التلقي وبحث العلاقات الممكنة بينها ، حيث تم تأسيس المعطى الجمالي لدى الفنان وفق ارتباطات لونية منحت انطباعا بخصائصها التشكيلية التي توصل إلى تلقيها بنسق جمالي مميز ، عبر وضع خطاب التشكيل بطريقة كشفت عن تصوير الانفعالات الحدسية بعلاقات جمالية عبر الشكل واللون لاسيما فيما يتعلق بالخطوط السوداء وهيمنتها على السطح التكويني لأغلب اللوحات وبمتقاربات نسبية جعلت العلاقات التشكيلية تتكشف بوصفها نسقا فنيا يشير إلى تمازج الأسلوب الشكلي والمضموني المستتر بين مجموع اللوحات، مما شكل دعوة مستبطنة لبحث التلاحم الفني بين اللوحات من جهة وبينها وبين متلقيها من جهة أخرى.

ان النسق الشكلي لزخرفية العلاقات بين مجموع اللوحات شهد متقاربات تتبع المنطلق التخيلي الذي حفز الفنان علي شناوة ال وادي إلى تحقيق استرجاعيات كشفية بمعطيات تشكيلية فتحت خطاب المنجزات نحو التأويل، فالخيالي وسيادة الاندفاع الشكلي قاد اللوحات إلى تخطي بنية التشكيل الايقوني والاتجاه نحو سيادة التجربة التأويلية بحثا عن المغايرة الجمالية بمعطيات ذاتية بغية توسيع مساحة المفترضات ونطاق الاحتمالات التي حظيت بالجدل الحاصل بين الشكل وافتراضات المضمون نتيجة طبيعة تناسج العلاقات الشكلية واللونية، مما شكل مستفزات للإدراك العقلي أدت إلى يقظة الحس الجمالي بعلاقات مفردات المنجز التشكيلي عبر بث تعالق جانب من أجزائها وفق صياغة الفنية لاشتغالات فضاء الخطاب المعروض ضمن رؤية استفهامية جمالية أثارت متطلبات الانزياح نحو معطيات التشكيل ألتداخلي للعناصر الشكلية واللونية ضمن بعد استقرائي يتجاوز التفسير الظاهري لتحليل بنية التشكيل أو بحث ترابطاته المضمونية بشكل أتاح لوحداتها البنائية خاصية التحرر من القولبة المضمونية والاتجاه نحو الشكل الجمالي واستقراء مستويات الصياغة الجمالية لعلاقات التكوينات اللونية ضمن المنجز

التشكيلي والتي تستنهض التراكمات الابستمولوجية في إطارها الفني وبث إرادة التجدد ألتوالدي إزاء تجاوز التقليدي وفق نسق التوظيف الساعي نحو حقائق التأثير الجمالي.

لقد جسدت لوحات الفنان علي شناوة ال وادي تتابعات تشكيلية أخضعت أسلوب إحاطتها جماليا بمقومات الأسلوب البنائي الذي شهد توزيع مفردات تحررية لا تستبعد العلاقات شبه الهندسية بمتقاربات ومتقابلات من التوازنات اللونية بالشكل الذي كيّف مفردات اللوحة التشكيلية مع متطلبات التكرارية المتراصة الأمر الذي عزز الشعور بإيقاعية تتابعيه أكدت حسية المفردات الشكلية وألوانها وتأثيرها الفيزيقي بغية تقديم صور جمالية تستند التأثيرات البصرية المتناغمة وبأنساق تشكيلية أكثر تناسبية في تجاوز اختلافاتها الجزئية، مما اسند إبانتها بصور منسجمة عززتها معطياتها الترابطية المتماسكة والتي كشفت عن تتابعيتها الشكلية القائمة بينها ، بشكل أسهم في استقراءات التشكيل الكلي وبحث ترابطاته الجمالية بغية تقصي الأشكال المتفردة والتي تنزع بالضرورة لتأكيد وجودها ضمن الخطاب التشكيلي المصاغ بفعل إمكانية الترابط الوحدوي مع النسق الكلي ، مما اكسب كلية الخطاب علاقات شكلية نهضت بالوحدة التشكيلية عبر متجاورات لونية مفعمة بالتنوعات الشكلية لتبلغ وحدتها الشمولية عبر الاتجاه نحو الاتساع الديناميكي الكامن في الشكل واللون وصياغة علاقاتها التفاعلية التي تستهدف إقصاء معوقات التكشف الجمالي من خلال تنوع التصورات المظهرية للمعالجات الشكلية واللونية وإيجاد متراكمات وتراكبات توحي مثلاً بتداخل لوحتين ضمن منظومة اللوحة الكلية بحيث تحمل مقومات الأجزاء التكوينية المكونة لها لتنشأ نسقا ينفتح بكيفيات تصور البناء التخيلي بتداخل وانزياح جاء استجابة لمتطلبات العلاقات التباينية وتراتب ديموميتها المحتدمة بحكم الصلة الوثيقة بينها ، مما حفز من معطيات النسق التشكيلي الجمالي وكشف زخم الحالات السيكولوجية الكامنة فيها.



وهكذا، تناغمت المحمولات الجمالية لعناصر البث الشكلي للمنجزات التشكيلية مع متطلبات التحولات التمايزية للتفرد الأسلوبي الذي سعى إليه الفنان علي شناوة ال وادي، فانطلق التكوين التشكيلي من التشديد على البنية الجمالية وعلاقتها العضوية المتراكبة والتي تنفذ عبر التأمل لبنيتها التشكيلية بوصفها نسقا لفضاء اللوحة يستهدف مغايرة صياغتها التقليدية استجابة لمتطلبات التمايز والاختلاف والتجديد عبر ممكنات اللون في تحريك العلاقات الانتقالية وتشكلها التركيبي الكاشف عن مستوى تنظيم مكوناته العلائقية بين الجزئي والكلي، مما زاد من اغناء التأملية وحقولها الابستمولوجية ضمن إطارها الفني سعيا نحو تجاوز الأفق التوقعي وإبانة مستوى الابتعاد عنه.

رسوم الفنان د. علي شناوة آل وادي/ تراجيديا مختصرة - بعناصر مبتكرة

عبد الحمزة الكلابي/ أكاديمي وفنان تشكيلي

تتدرج أعمال الفنان علي شناوة آل وادي ضمن المصنف التجريدي اللاشكلي، لذا كان لزاما أن تحمل بعض أو كل عناصر تلك المدرسة ،التي أفرزتها التحولات المتلاحقة في مجال الأساليب والمفاهيم، وهي على هذا الأساس تنبثق من رؤيا ذاتية مستقلة عن الماحول تتكر أي صلة بالواقع وجل غايتها البحث عن الجمال، وهي في الوقت نفسه ومع هذا الانتماء تعد تجسيدا وتعبيرا عن الأصالة والتفرد الأمر الذي يجعل عملية الخوض في مدلولاتها تبدو معقدة أو شبه مستعصية إلا من خلال ذات الفنان، وبالتالي فان عملية الإمساك بمفاتيحها تقودنا إلى رؤيا شمولية في الغالب وإصدار أحكام تتسم بالعمومية، بمعنى إن إي عمل وبصورة منفردة يمكن أن يمثل الكل دون فقدان أي من مقومات المنجز ككل.

إن الخطابات البصرية في المعرض الشخصي الثاني للفنان(آل وادي) هي منقطعة الصلة بالحسي المرتبط بجميع مفردات الطبيعة (إذا ما اعتبر الإنسان جزءا منها) ارتباطا مباشرا، الأمر الذي آمنت به مجموعة غير قليلة من المدارس والحركات الفنية المعروفة وعملت على تجسيده، فهذه النتاجات تعد بحد ذاتها ترجمة غير مباشرة للحدسي المتوالد عنه صور متعالية على الواقع تستمد حيويتها من الخيال وتتجسد على شكل إشارات تترجمها المعالجات التي قد تأخذ تارة جانب التلقائية المصرح بخبرة ودراية بالمفاهيم، وتارة أخرى نلحظ دورا ليس بالبسيط يمارسه الوعي والممارسة المعالجاتية على إخراج بنية للعمل مقصودة ومخطط لها مسبقا.

لقد تحققت المعالجات الجمالية للفنان آل وادي من خلال أمرين الأول يتمثل بعملية الموازنة للأشكال داخل المنجز التصويري فنلحظ حالة من الامتلاء بفعل توزيع مدرك ومدروس فضلا عن حالة التالف والانسجام الداخلية، والأمر الثاني جاء نتيجة

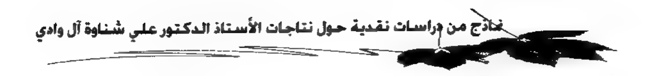


للاختزال الكمي للألوان إذ ان الفنان بدا مكتفيا بعدد محدود منها، الأمر الذي لا ينطبق على الأعمال بشكل فردي فحسب، فذلك الاختزال الكمي قد نجده مشتركا ضمن مجموعة من اللوحات.

ومن الناحية التقنية نجد أن السائد في غالبية المنجز التجريدي للفنان هناك عدة مراحل بنائية تم بها التعامل مع السطح التصويري مما يماثل حالة من النمو والتفاعل المستمر، يفصل بين مرحلة وأخرى فترة زمنية قد تطول أو تقصر مما يدعم الرأي القائل بضرورة تحقق الدراية والخبرة المتراكمة لدى الفنان، وبالتالي الابتعاد عن المسار العشوائي المتبع لدى البعض.

فضلا عن وجود عدة مشتركات من المهيمنات البصرية تجمع غالبية المنجز كان أبرزها تشبع السطح التصويري بألوان معتمة في المراحل الأولى من العمل تصل أحيانا إلى درجة عالية من السواد المصرح بكل إيحاءاته، فذلك السواد يرتبط بالشر والظلم والمأساوية وغير ذلك من خوالج النفس البشرية الحاملة للأضداد، الأمر الذي يمكن الزعم من خلاله بوجود قصديه لانتصار الخير على الشر عبر إشباع متدرج للألوان التي تتجه اتجاها إيحائيا معاكسا يوحي بانتصار الخير على الشر وشيوع للقيم الجمالية البصرية التجريدية الخالصة، وهذا ما يمكننا الزعم من خلاله بوجود ما يشبه مختصرا تراجيديا بعناصر مختلفة، عناصر مبتكرة.

وبالإمكان القول ان هناك كما من البواطن التي تأبى التعبير عن نفسها بالوسائل البدائية والتقليدية المعروفة لدى الإنسان سعيا وراء لغة حديثة تستخدم الخط واللون دون الأشكال الواقعية كوسيلة للتعبير، لتقدم بالنتيجة صورة مختزلة لعالم واسع.



بنائية النص البصري لدى (آل وادي)

كريم مجيد/ أكاديمي

إن (آل وادي)إنما يشتغل بتركيبة معقدة في تحضير سطحه التصويري فهناك طبقات متعددة من السطوح والطلاءات اللونية وثمة جغرافيا سيميائية حفرية مولدة فعل الأثر على السطح التصويري بل ان كثافة ألوانه الزيتية والتناغم في حجوم أشكاله النقطية او المستطيلة او المتقطعة توحي بامتدادات من العمق الذي يفعّل من سرية وضبابية هذه الخطابات التجريدية التي تحتفظ بطاقة انفعالية هائلة، وان التنوع الأسلوبي في خطاباته تلك إنما يكسر الرتابة والتقليدية والتكرار الذي تقع فيه الكثير من الأساليب الفنية لغيره من تجارب الآخرين فهناك مشاهدات جمالية جديدة غالبا بين خطاب وآخر على الرغم من ان هناك ثمة أسلوب بشكل او بآخر يجمع بين هذه النتاجات الفنية وقد تظافرت فوق سطحه التصويري عجائن لونية زيتية وألوان مائية وأحبار وألوان اكرلك، اذ ان اغلب نتاجاته تتسم بعدم التحديد بين الشكل والأرضية فيغدو الشكل محض أرضية وتطفى الأرضية على الشكل بازدحام مهيمناتها اللونية فهو صراع بين ذلك المكتظ بالانفعال والطاقة الروحية ذاتيا وبين ما هو كوني يتجاوز المحيطي المحدود موضوعيا إذ ان هناك تلاقحية تظهر عبر فاعلية هذا الصراع الذي يجمع بين الذاتي والموضوعي في امتداداته البيئية الكونية لعوالم توحي بالأفلاك السماوية او قاع المحيطات والبحار وخريشات من الغابات الاستوائية والسماوات الشاسعة المرصعة بالنجوم فهي انما جغرافيا كونية غير محدودة المعالم، انها حوارات لذاتي مكتظ بالفكري والفلسفي وتأمل موضوعي يتوافق في شموليته وكليته مع هذا الفكري والفلسفي ولا تخلو بعض الخطابات من إيحاءات لأمكنة غير واضحة المعالم اذ تنحسر بمحدودات بيئية لكنها تفضي إلى ما ورائها.



ان الأنظمة البنائية النسقية التي تتصاعد نسقيا بشكل عمودي متعال تمنح (آل وادي) النظر إلى الأشياء بشمولية تتفق وموضوعاته الكونية فهو ينظر بدائرة كاملة بما يسمى بعين الطائر وبزوايا نظر جوالة في العديد من خطاباته وفي خطابات أخر ثمة نظرة جوهرية تتفتح على أشكال هي في منتهى الصغر والسرية والخفاء كما من يعلن اكتشافاته لكم هائل من المخلوقات التي تسبح في قطرة ماء تحت المجهر وربما هي نبوءات لأنظمة من الصور والرموز التي سوف تغزو المستقبل وهي تزدحم بأشكال من الدهشة.

أرى ان مغايرة (آل وادي) تعد مغامرة في عالم الفن للفن ذاته فتكويناته تمتلك لاغائيتها الجمالية الخالصة أنها جماليات محضة تنأى بعيدا عن الركامات السردية والوصفية والغرضية وهي لا تعلن عن كيفياتها الجمالية فثمة أسرار تغلف المنظومة التشفيرية في كل خطاب ليحتفظ بطقوسه وأسراره الجمالية.

إنها خطابات تعيدنا الى الثورات الانفعالية لنتاجات (فاسيلي كاندنسكي) الذي لا تقوم نتاجاته إلا على الرؤى التي تختزن الطاقة الروحية المكتنزة بين ثنايا ألوانه وأشكاله الفنية فخطاباته لا تعبر إلا عن ضرورة داخلية وكاندنسكي عادة يغدو بوتقة تتلاقح فيها تأثيرات كثيرة لفنون وحوشية وبدائية ولأشكال عضوية تتسم بالثورية الانفعالية والآنية، لكن عبقرية (كاندنسكي) إنما تكمن في قدرته على تمثيل ذلك بما يمنحه القدرة على انتاج يتسم بالإبداع الفني في خطاب لا يحمل الا ملامح (كاندنسكي) نفسه ولا يعبر الا عن ضروراته الداخلية.

تنأى الخطابات البصرية لدى (آل وادي) بعيدا عن التقسيمات الهندسية ونمطية التكرار في معالجاته الأسلوبية وان خطاباته تتغاير فيها عملية توظيف الحيثيات البيئية المحيطية المستلهمة فهي تكتنز معالم تتسم بالتغريب عادة والنظم النسقية التي تكسر آليات التناظر والتماثل والمشاكلة وان وحداته البصرية تتخذ انساغا لانساق طولية تنمو عموديا طبقا وأنظمته الخفية وهي بهذا تحتفظ بطاقتها الروحية التي تتسامى نحو الأعلى متعالية فهكذا الخطاب البصري لديه يتسم

بالتعالي عادة من خلال شرح المنظومات الواقعية والأكاديمية والتسامي عليها بفعلها التحولي الازاحي وان حراكها المتسامي انما يعبر عن طاقة روحية تغادر كل تفاصيل الأرضي والشيئي والمتناهي والمحدود لتجد تنافذيتها ومحايثتها المطلقة من الفضاءات الرحبة، إذ ان الخطاب لديه أنما يضج بجدل صراع غير معلن من الوهلة الأولى.

في المعرض الثاني للفنان الدكتور علي شناوة آل وادي قريبا من الروح بعيداً عن الجسد

محسن الشمري/ فنان تشكيلي

(نشرية البيت الثقافي/ بابل/ لشهر كانون الأول 2008)

في رواق عشتار في محافظة بابل أقام الفنان الدكتور علي شناوة آل وادي معرضه الشخصي الثاني 2008 والذي ضم عددا كبيرا من الأعمال الفنية متوسطة الحجوم ينزع فيها الى ممارسة الضغوط الروحية لذاكرة ممتلئة بالايقاعات الحيوية المتراكمة عبر سني تجربته الفنية ممثلة بالفحص والمراقبة البحث الايقوني في الأشياء والمتروكات والوقائع بتعايش طقوسي بين ما هو مثالي مانحاً اياه تساؤلات حية داخل مكونات الخطاب وبين ماهو شخصي تمليه عليه الضغوطات الذاتية والتضاريس النفسية التي يسقط شرائكها ومشبوكاتها عليها لاصطياد المنحرفات والمنعطفات والمتغيرات رؤية بعين الطائر باعتبارها قيماً وصيغة تضع الذات امام احتمالات التخلي والتجريد الجزئي والتام واحيانا التحوير القصدي اذ تنعكس ايجابيا على تشغيل وتنشيط الانتاج الفني مفاهيميا تفعل صروحه الجمالية مخيلته الحسية وادواته المتنوعة التي يستخدمها الفنان في تنفيذ مشهده الصوري والتي غالبا ما تكون قريبة منة روحيا كالتفنن باستعمال أصابعه الخمسة والتركيز على بصمة الابهام والمناورة في توزيعها عموديا وافقيا بالتماثل والتناظر واللعب العشوائي الحر على السطوح اللونية العفوية والتقليل من هيمنتها وطغيانها على الخلفيات لافساح المجال امام المكونات الأخرى بالمنافسة والظهور بطريقة بنائية أثرت في أعمال الفنان آل وادي ومنحتها طابعها التصميمي عبر التداول التكراري والهندسي والعمل بحرية تعبيرية تجريدية يدعمها أسلوب الفنان في الانفتاح المطلق على الفضاءات والوحدات الخطية واللونية وتركها تتشكل بعفوية تامة عن طريق إيجاد مقاربات جمالية بين الدال والمدلول تدعونا الحاجة ايضا للعناية باللون بوصفه نصاً

معبراً في إظهار قيمته الفعلية وانسجامه لذلك استخدام الفنان آل وادي بنية اللون في تشكيل علاقات بنائية جمالية ترتكز في طريقة العرض على الألوان الغامقة الكثيفة والمشبعة التي تأخذ في اعماله هيئة أرضية عمودية مستثمرا تلك الكثافة في تعتيم بعض الأجزاء والمظاهر ثم يعمل على إنارة ما فوقها بتوزيع بقع لونية او ضربات براقة متضادة تساعد على خلق تعاكسات حوارية سريعة التشكيل تلتف حولها الأقواس والمدارات الحلزونية والأشكال المربعة وتكوينات إيمائية غامضة تتلون بالأزرق والأبيض والأصفر الداكن محددة بنسيج خطي عريض من اللون الأسود الطاغي على اغلب أعماله في محاولة منة لتحرير قوى هذا اللون وطاقته التعبيرية.

في تجربة الفنان علي شناوة آل وادي المحذوف يؤول الوجود

مازن المعموري/ ناقد وفنان تشكيلي

(مجلة تشكيل – العدد الثاني/ السنة الثانية 2009)

في المعرض الشخص الثاني للفنان (آل وادي) تبدو إشكالية الوجود أكثر وضوحا لما تملكه هذه الأعمال من توتر لذا فان المفاهيم التي شكلتها الفلسفة الحديثة لها أثرها في الإنتاج المتأخر للفن التجريدي العراقي وبدا المحذوف يأخذ مكان (المفكر به) طالما امتلك القدرة على إلغاء النفي السابق له ومن هذا المنطلق سكن الفنان أماكن العزلة واثث خطوطه التي حاكها عبر مخيلة تحيط بهذه العزلة وتعبر عن خروجها المتواصل نحو الآخر الذي يرتاد مخيلة ذلك الإنسان المستوحد والمتمرد في ذات الوقت على نفسه بحيث يصبح الشكل لديه صراعا معرفيا يمارس عنفه نحو الداخل الذي تحول الى سجن ملئ برفوف الذاكرة الجمعية والمقتربات السيميائية التي شكلت مكانه الأزلي والوحيد لكنه غير المتكرر وفي هذه اللحظة يبدأ الاختلاف بالتجربة حيث ثراء الخبرة في التعامل مع المفهوم الاجمالي يجعلنا نمسك أكثر من علامة داخل نسيج السطح التصويري الذي شكل الصراع ضد الخارج الملئ بأزمته ورفضه.

يشكل الحذف ستراتيجية نصية والاعمال التي تقودنا في اكثر من مكان لا تعي الخطوة التالية مثلما ان لمسة الإحساس الأولى بالوجود (لحظة الولادة) تنفي زمن التكوين السابق لها باعتبارها لحظة لا تملك الوعي الا من خلال المنفصل عنها في المكان والزمان بالتالي منقطعة في حقيقة الأمر أي ان مانشاهده من تمايز بين لحظة وأخرى يشير إلى زمن تعلق اللحظات دون استثناء (تواصل او انقطاع) اللحظة ذاتها وهكذا يصبح الحوار داخل العمل نفي متواصل يستوجب هذا المفهوم تنوعا في التقنيات فالكولاج والباستيل على الزيت والقشط والتحزيز وما شابه تلاحق بعضها

بشكل متراكب ومزدحم حد امتلاء الفضاء دون ترك مسافة للمساحة اللونية بالتنفس كما ان الخطوط المحمّلة بالاثر النفسي الشديد التوتر تملك الاحساس الكافي لحضور النفي الرمزي وهذا ما نشاهده في اغلب اللوحات مربعة الشكل قد اكون مبالغا ان قلت ان السؤال الذي بدأه المقال لم يعد حين نمتثل لرؤية اللوحة وهي تواكب مسيرتها عبرنا لحظة تبادل كل منا وشائج التواصل المضني في الفكر والحوار نحتاج الى دليل في بعض الاحيان لقراءة مايحدث في جسد العمل الفني ومع بروز التعقيدات يصبح الصراع بين الفنان والعمل في قمة اللذة الجمالية ومن هنا نتساءل ما الذي يجعل هذا الوجود متزاحما في جسد اللوحة. ففي الوقت الذي امارس فية خطابي اللغوي ابتعد كثيرا عن وصف الخطاب البصري لسبب مهم هو ان كلا الخطابين يحملان لحظة الوجود بل يفكران معا بترك المسافة التي تفصل بينهما ليصبح الخطاب ابعد ما يمكن عن الإمساك بالهدف ومزاولة القراءة ستاخذ بعدا سياسيا كلما استمر الفعل الجمالي بالحدوث وهو فعل تفكيكي لااجد له حلا على أي حال.

يأسر المربع الشكل رغم انفلاته كما يبدو للوهلة الأولى (اقصد الشكل وليس المربع) ولا ادري كيف جمع بينهما الفنان آل وادي ؟ او كيف اختار الصرامة التي يفرضها المربع ؟رغم محاولة الانفلات من قبضة القواعد الرياضية.

شكل المربع هو مامنحنا الإحساس بالازحام وربما تسقط الأشياء فوق بعضها لكن المشكلة ليست بعيدة المنال لان كلا النقيضين مبرر وجمعها يملك ابعادا دلالية تعود بنا الى نفس الشيء اللحظة المكونة للفعل الرافض للمربع المستقر من الخارج والمتداعي من الداخل تداع يخربش ويمتنع عن الانصياع لمفهوم المربع الراسخ حد اللعنة الأبدية كإمساك جمرة لقد منح المربع اسيجة منتقاة بشكل مكثف ضد الخارج وأباح امكانية تعدد القفزات في الشكل باتجاه الامكنة الممسوخة او التي تعاني من الحذف اذ لم يعد العبور ممكنا نحو الاخر المختلف



فالتشظي سمة الوجود الداخلي والبقاء في دوامة القلق والبحث عن الذات افضل من الخوض في وحول الضياع الذي يمثله الخارج.

الممكن واللاممكن يعود الواقع العملي لأداء الفن التجريدي في مدى الحصول على الممكنات الفلسفية وما هو ممكن ابعد ما يكون عن الجمال بمفهومه الشمولي والمتعدد اذ لاقياس او شريط يحكم اللحظة الرؤيوية بل اختراق الحدود نحو اللاممكن، والمشكلة هي في الوصول الى النقطة الصفر بمعنى الحصول على نبتة الخلود والصعود بصخرة سيزيف إلى أعلى مرتفع المجهول وياله من اشتراط صعب حيث ينتفي الزمن والمكان ويصبح ما يقوم به الفنان أزليا خالصا ما دام الإيغال في الجوهري حقيقيا وان ما يحدث داخل النص البصري ما هو إلا كينونة مستعارة يستجيب لعمليات لغوية قد تخرج في ادائها نحو مناطق غير مأهولة سابقا فنشعر بحدوث الواقعة النصية او الأثر الجمالي حيث كرس هذا التصوير اشتباك خطوط الانفعال وحضور (الكونتراس) كاداة لبناء اثر هذه الكينونة المستعارة لكن الواقعة النصية لاتشبة غير نفسها في اللاممكن.

المرجعيات في تجربة آل وادي لايمكن فصل الاعمال عن مرجعياتها غالبا فمفاهيم مابعد الحداثة هيمنت بشكل واضح على مجمل الطروحات ورتبت مساحة للحوار معها فالانشاء المفتوح احد اهم سماتة التي تجلت في اعمال المعرض ومحاولة اجتراح مناطق جديدة في الاداء اللوني والأسلوبي غيّر أنماط العمل في أكثر من مكان اذ انه سرعان ما يقوم بحذف المرسوم ببقع ابهامه باللون الابيض فيكون الحذف والخربشة والتشويه ضرورة موضوعية للرسم على ماهو مرسوم فعلا انه إدراك للتلاشي وعدمية السطح لكن هذا التلاشي معني تماما بانهمار اللحظة العدمية في نهاية المطاف وتأويل القيمة الممنوحة للسطح المربع فأصبح العمل أثرا فوق اثر او محاولة لردم المساحة الناقصة وهو كائن مع فضاء نفسي يتضمن تصورات معرفية تشير لوجود شي مايحدث في الواقع كلما حصل فعل الرسم او الخربشة.

الانتماء للداخل بحاجة ماسة الى الخارج لان ما يبدو مكتف بذاته هو انعكاس حيوي للخارج (الواقع، الطبيعة) وهي الإشكالية الأولى للفعل الجمالي الذي يمارسه الفنان على مدى زمن انتقائي محض والحقيقة فان كل من المنجز (العمل الفني) والآخر يحتملان النفي أثناء العمل ويشتركان في تأويله بعد ذلك مباشرة لحظة اتمامه وهو ما منحنا القدرة على الاستمتاع الجمالي والخوض في تجربة جديدة في تلقي فن التجريد الخالص.

قراءة للمنجز الجمالي للفنان علي شناوة آل وادي

د. مهدي الطفيلي/ فنان تشكيلي

مجلة صدى كربلاء العدد/ الثالث عشر/ السنة الرابعة/ حزيران 2009

قبل قراءتي للخطاب التشكيلي للفنان الدكتور علي شناوة ال وادي اجد نفسي ملزما بالاستغراق في سياحة فكرية فلسفية جمالية تنوه الى المرجعيات والحقائق التي يرتكز عليها الفن والجمال طبقا وتوجهاتنا الأكاديمية الفلسفية الجمالية.

ان الفن في أساسه إيحاء أي تعبير غير صريح او غير مباشر عن فكرة او معنى وهو بهذا يشرع بوابات التفكير والتأمل امام المتلقي فالخطاب البصري إيحاء لمن يستطيع ان ينظر الى الاشياء نظره فنيه وان الفنان والناقد والمثقف يستطيعون ان يروا الاخرين ما يثير فيهم الخيال والفكر والعاطفة لكن لاشك في ان الآثار الفنية اشد إيحاء من غيرها لتعدد المؤثرات التي تتظمنها ولو قارنت بين الصوره الطبيعيه لاحد المناظر واخرى لصورة فنية للمنظر نفسه ستجد ان الصورة الفنيه اشد اثارة لاحلامك ومتعتك وتفكيرك وذلك لانها اشد تعقدا واكثر تعددا في مؤثراتها وقد اضاف اليها الفنان من شخيصته وتجربته الخاصه الشيء الكثير.

ان فن الرسم مرورا بحركات الفن الحديث وصولا الى فنون ما بعد الحداثه كان وما يزال يحاول الابتعاد عن الطبيعة طبقا ورؤية الفنان وتوجهات العصر فيكون انحرافه اما دقة نظرة او بصيرة نافذة تجعله يبرز اشياء لايراها العاديون من الناس.

كما اشار (رودين) او يكون مبالغة في ابلاغ جزء على حساب غيره او تنسيق الاجزاء بصورة ليست في الاصل او تنظيما وإيقاعا وائتلافا يختلف عن الواقع وقد يكون هذا الانحراف غريبا كما في (السريالية) او ان يبتعد تماما عن الواقع

(سواء الواقع الحاصل او الواقع المتخيل) فيكون صورة سديمية غامضة لا شكلية كما في (التعبيرية التجريدية) لذا كانت الصورة الفنية صورة جمالية كلما ابتعدت تماما عن الواقع يزداد جمالها حيثما ابتعدت أكثر فاكثر عن ذلك الواقع فمنذ أفلاطون الذي أشار الى ان الفن لابد له ان لا يحاكي الواقع المحسوس بل يجب ان يكون (محاكاة) لعالم المثل فهذا العالم لايكفي لتمثل وانعكاس الحقائق اذ انه ظل لعالم المثل ونحن لانرى فيه الا المظهر فحسب والحقيقة في هذا العالم هي من الزيف والخداع، اما(أرسطو) فكان أكثر واقعية من معلمه افلاطون اذاحترس بقوله) ليس تقليد صرفا بل يجوزان يكون افضل من الواقع) فالفنان على قول أرسطو يستمد عناصر فنه من الواقع ويرى (برجسون) ان العالم المادي يخضع لسيطرة قوى تسمى قوى الاندفاع الحيوية وان الفن يقوم على الحدس وهو تفهم مباشرة للواقع الذي لا يستطيع العقل فهمه ومن خلال الحدس يمكن للفنان النفاذ الى باطن الحياة وكشف أسرار الواقع والإفصاح من الحقيقة. ولعل (النارفانا) التي اشار اليها (شوبنهاور) تعد هروبا من الواقع فهو يرى ان للفن وظيفة تطهيرية اذ يهدف الى الوصول الى نوع من الفناء التام او الغبطة الشاملة التي يمكن عن طريقها تحقيق الارادة وحث الفنان على عملية الابداع الفني في حين ان (هيغل) يرى العملية الابداعية بانها انتقال تدريجي من الادراك الحسي الى الادراك العقلي المتعالي الى اعلى درجات الوعي والفكر وبذلك يستطيع العقل المبدع ان يتجاوز المقولات الزمكانية ليتجاوز العالم الحسي ولدى سارتر فان الفن شئ لاوقعي ويلعب الخيال دورا هاما في الصورة الفنية وعلى هذا الاساس يجب ان نفهم اللوحة على انها شيء مادي يزوره من حين لآخر ذلك الموضوع المصور وهناك آراء كثيرة تؤكد ان العمل الفني والصور ة الجمالية هما وليدا جدلية تفاعل الفنان مع الطبيعة برؤى مغايرة لها اذ الطبيعة تعد المحيط الذي يلهم الفنان ان لا ينسخ الطبيعة من اجل ان يكون العمل الفني عملا خلاقا وهذا ما عمد اليه الفنان (آل وادي) في معرضة الشخصي الثاني اذكانت لوحاتة ذات طبيعة ابداعية خلاقة بعيدة عن تقليد الطبيعة او محاولة نسخها ورغم ان



(رسكن) وجماعة الطبيعيين والمثاليين يرون ان كل ما في الطبيعة جميل وهو جدير بالأخذ والتمثيل.

ان الفن الحديث اكد على دور الفردية والإبداع وقلل من أهمية قواعد الإسلاف اذا يجب على الفنان ان يتمتع بقدر عال من الحرية ومساحة واسعة من الإبداع لكي يمكنه العمل وفقا لمبادى الفن الجديد الذي يلفه الغموض والإيحاء فضلا عن التعدد والابتعاد عن الموضوع والتاكيد على النواحي الجمالية والفلسفية وفق رؤية جديدة تعتمد تقنيات فنية جديدة هي الأخرى.

ان تجربة الفنان آل وادي الأخيرة جاءت لتتماشى مع طبيعة المنجز الفني الما بعد حداثي الذي لم يكن وليد الصدفة انما جاء بعد ان عانى الفن فترة مخاض عسير على مستوى الشكل والمضمون وبعد ان تغيرت مفاهيم كثيرة حول طبيعة المنجز الفني إذا ان رفض التقاليد الأكاديمية والاحتجاج والانقلاب في المفاهيم الفنية أدى إلى تغيرات كبيرة في طبيعة المنجز الفني من ناحيتي الشكل والمضمون والتقنية والأسلوب ولم يكن العالم المرئي هو الملهم للفنان كما هو عند الانطباعيين مثلا ولم يكن الهدف من محاكاة الطبيعية نقل الصورة وجعلها مرئية أو مقروءة بل ترجمت تلك الطبيعة وحرّفت وتأولت أشكالها إلى مساحات وخطوط مبسطة ومختزلة لقد مهد هذا التحول في المفهوم الفني إلى تبدل في المواد نفسها عندما ادخل الى اللوحة مواد لم تكن مألوفة او مقبولة في المجال الفني فلجا البعض من الفنانين الى استخدام مواد جديدة غير معروفة لتزج في عالم اللوحة ولتكون جزءا منها كورق الجرائد او خرق الملابس او الزجاج والرملل... تماما كما فعل التكعيبيون والدادائيون والتعبيريون والتجريديون وان اللاموضوعية واللا شكلية التى عمل بها الفنان (آل وادي) تشبه تماما تجربة اللاشكليين الذي عمدوا على إقصاء الشكل وتجريد التجريد (أي تجريد ما هو مجرد) للوصول الى اللاغنائية واللامعنى واللاشكل ان مصطلح(الفن اللاشكلي) الذي عمل بة (التعبيريون التجريديون) قد

تضايفت معه مصطلحات اخرى مثل (الآلية والبقعية والتصوير الدلالي واللوحات البنيوية والرسم الحروفي).

ان أعمال الفنان الأخيرة في معرض الثاني قريبة بعض الشئ من اعمال (ضياء العزاوي) و(محمد مهر الدين) والتي لا تنفصل هي الاخرى عن تاثيرات التعبيرية التجريدية التي ظهرت مابعد الحرب العالمية الثانية واستمرت الى اواسط السبعينيات وكان لهذه الحركة تاثيرا واضحا على الحركة الفنية العالمية اذ عمت حمى هذا التيار الجديد ارجاء واسعة من اوربا واسيا وافريقيا والواقع ان الفن العربي وقع تحت فكي مابعدالحداثة باتجاهين متضادين الاول نكوصي رافض لما بعد الحداثة والثاني حداثوي مستورد. . وان أصحاب الاتجاه الثاني المؤيد قد استهواهم هذا الاسلوب الجديد غير الشكلي ونتاجاتهم توضح ذلك وارى تجربة الفنان (آل وادي) الاخيرة تصب في هذا المجال اذ كانت لوحاتة الفنية في (المعرض الثاني) مستوحات من فن (جاكسون بولوك) و(جورج ماثيو) و(بارنيت ثيومان) و(فرانك ستيلا) و(مارك توبي) و(جان بول ريابول) وهؤلاء جميعا يمثلون الجناح الإيحائي غير التشخيصي للتعبيرية التجريدية اذ يميلون نحو اللاتشبية واللاموضوع واللاشعر والى ما يسمى بالفن اللارسمي ويعتمدون فلسفة (نيتشة) العدمية متوسلين التلقائية والسرعة والصدفة ورسم الفعل والانية باتباع تقنيات فنية جديدة لم تكن متبعة من قبل مثل تقنيات التسييل – الرش – التقطير – السكب – الرشق – فضلا عن التقنية المباشرة وتقنية الرطب في الرطب والحقيقة ان مميزات فن هولاء كاسلوب وكتقنية تنطبق تماما على اعمال الفن (آل وادي) واذا كانت لوحات هؤلاء الفنانين تميل الى سعة الحجم نوعا ما كذلك يمكن ان يلاحظ اختلاف اخر هو من حيث المادة اللونية المستخدمة اذا يبدو ان الوان الفنان اقتصرت على الزيت والاكريليك اما فناني الاتجاه اللاشكلي فقد تعددت الوانهم بين الزيت والاكريليك والباستيك والمائية والفحم والحبر وحتى بعض المركبات الكيمياوية ذات الألوان الثابتة مثل (ازرق كلاين) هذا من جانب، ومن جانب اخر فان الوان الفنان (آل وادي) تبدو



اكثر وحشية وتعددية من تلك التي لدى اللاشكليين فاذا كانت بعض الاعمال لدى التعبيريين التجريديين تتصف بانها من اقلي (أي تعتمد لون واحد او لونين اثنين في إنشاء الصورة الفنية) كما في أعمال (فرانز كلاين) فان أعمال الفنان (آل وادي) امتازت بتعددية الألوان وجرأتها وكثرة التضادات فيها اذ أنها أعمال لا تشخيصية تنم عن هاجس واحساس داخلي وضرورة داخلية تعبر عن حالات انفعالية نفسية رغم ان الفنان في تجربته ضمّن معرضه بعض الأعمال التشخيصية لكن الصفة الغالبة كانت اللاتشخيص واللاموضوع وان عبقرية الفنان تظهر في جل اعماله الفنية خاصة اذا علمنا ان مثل هكذا تجربة لاتتماشي والذوق الذي اعتاد عليه المتلقي العراقي فهو اقرب الى الأعمال التجريدية وهذا يتماشى والثقافة الفنية التي اعتاد عليها المتلقي العراقي اذ لم يعهد من قبل تلك الصورة السديمية الغامضة نظرا وان نجاح الفنان في تجربته الجريئة هذه متاتي من السبك الرائع لمجمل تلك اللوحات وإعطاء أناشيد لونيه بعزف كوني هائل واعطاء الوان طيفية غاية في الروعة وان خطاباتها البصرية تمتلى بالصفاء والانسجام اللوني وبالطاقة التعبيرية التي يمتلكها اللون كعنصر من عناصر البناء التشكيلي وبذلك تكونت لوحات شعرية ما أقربها إلى سمفونيات (موزرات) او (بتهوفن) التي تعتمد الاصوات المجردة التي تصعّد الروح الى عوالم عالية جدا. . وليس خافياً ان اللون الأسود يتسيد في لوحات (آل وادي) رغم ما يحمل من رسائل الامس ورغم المعنى التشكيلي الذي يحمله لايمنع من ان تكون لديه معاني استطيقية ويساهم في تدعيم الصور الجمالية لان اللون الأسود هو ليس بالضرورة يشير الى السوداوية والحزن فالشعرالاسود للـ(موناليزا) جميل وعيونها السوداء جميلة وكحل (نفرتيتي) جميل ونساء(غوغان) جميلات والدارك بيوتي لدى الغرب يتغنى به الكثيرون وليالي (شاتوبريان) جميلة وليلة (اب العلا) سوداء اذ يصفها:

ليلتي هذي عروس من الزنج   عليها قلائد من جمان

بالاضافه للون الأسود هنالك ألوان تكررت في أعمال (ال وادي) بكثرة منها الاحمر وبالاضافة الى اللون الاسود هنالك الوان ثانويه ورئيسيه معا ليكون هنالك تضادا يخلق الانسجام اما عن اعماله الشخصية القليلة فانها تعبيرية تجريدية تشبيهية تقترب من أسلوب كل من (دي كوننغ)(وكارل ابل) اذا يعتمد الفنان على تحطيم الصور المستوحاة وإعادة بنائها من جديد بناءا فنيا يتماشى وروح التعبير المجرد الذي سار عليه الفن الأمريكي.

الشيفرة الجمالية في نتاجات (آل وادي)

علي مهند/ فنان تشكيلي

هناك من يرى ان قوى الانفعال الداخلي ببطانتها التعبيرية يمكن ان نتلمسها في منجزات تشكيلية ذات اتجاهات واقعية أو أكاديمية تقوم على فاعلية ما تقدمه من الدلالات الأيقونية بأشكالها الجمالية التي تمتاز بالجاهزية والتسجيلية، ولكن في حقيقة الأمر ان المنجز الجمالي التجريدي يعد أكثر انفضاحا وانفتاحا وانزياحا في عملية تلقي مسكوتاته وليس خافيا ان الأشكال التجريدية تستنهض بناءاتها بعيدا عن التفاصيل الصغيرة او الترهلات في عالم الحيثيات وهي اقرب منها إلى عالم الروح والبوح الداخلي، وان هذه الأشكال هي أشكال خالصة اقرب منها إلى عالم الماهيات التي تتوسل كل ما هو مثالي. وبذا فهي تمتلك ما ورائياتها بقوة حضورها ذاته. .أنها الأشكال التي تتبسط عادة بالتعقيد. .تتبسط شكلا وتتعقد معاني ودلالات وتأويل. وهي تعد جمالات خالصة مجردة من كل شي إلا من كيفياتها. .بل هي أشكال لا تتشيد بنائيا إلا من خلال منهج حدسي خالص هو الآخر عبر استبطاناتها الداخلية. .إنها تغور إلى الداخل وعلى الرغم من حجم ما هو خالص فيها فأنها لا تنفصل عن الخارج. .اذا ان الرؤية الجمالية لدى (آل وادي) أنما تتجلى عبر تنافذيتها مع عناصر العالم الخارجي. .وفي خطابات أخرى يتم تشظية الذاكرة الممتلئة بالخبرة الجمالية برموز وصور من اللامباشرة وبفعل ديمومي هائل يستبصر ما ورائياته بحضور فاعل. وتعد الخطابات البصرية لدى (ال وادي) أشكال تنأى بعيدا عن المشاكلة وبعيدا عن الغرضية وعروض الطلب. .فهي جماليات تشتغل بحدود الجمال الخالص.

ان مبثوثات الخطاب البصري لديه إنما يشظي منظومة التلقي لدى المشاهد فثمة تعددية تأويلية للدوال وتعددية تأويلية هي الأخرى للمعاني. .فليس هناك من رؤية



محددة للمعنى. بل لا معنى يمضي بنا إلى نهايات على مستوى التحليل والتفسير فالملتقى يجد معنى جديد في كل قراءة يستقصي منها خطاباته البصرية وما اقرب هذه الخطابات إلى روح المغامرة بفعلها الازاحي، عبر كسر كل اطر المألوف والجاهزية، أن نتاجات (آل وادي) تجعل الملتقى أمام أشكال ومخلوقات ذات حراك مطرد وكأنها تمنحه ومضات عن طبيعة الخلق الإلهي واعجازاته في مخلوقاته لأشكال تتحرك بأنساق ولقوى خفية ما ورائية تمنح هذه الأشكال قدرتها التوليدية وحراكها ألنسقي الذي يدلل ان لا عبث يحرك الأشياء وان كل خطاب يمتلك أنساقه الحيوية العضوية جماليا بل ويمتلك كيفياته وقدرته التعبيرية الإيحائية وسرياته، ولا يتم كشف ذلك إلا من خلال فك شفرة مصفوفات وانساق هذه الأشكال والتي تم توصيفها وهي عادة لا تمنح نفسها للملتقى بسهولة.



البنى الشعرية الراكزة في قصائد الدكتور علي شناوة آل وادي

جمال جواد

على أروقة البيت الثقافي. . وضمن البرنامج الثقافي لجمعية الرواد الثقافية المستقلة. . قدم الشاعر الدكتور علي شناوة آل وادي قراءات شعرية من مجموعته الشعرية الثانية (مواعظ غير مقدسة) وقد تضمنت المقاطع قصائد من الشعر الحر. . تمثل صور ورموز بصرية لجماليات المكان. . مشبوبة بالعاطفة. . وان كانت تتوسم المنهجية الظاهراتية للذوات والأشياء عبر جدل ما هو ذاتي وموضوعي – نسبي ومطلق –زائل وابدي. . وهي تمثل انطباعات ذاكراتية ظاهراتية. . اذ لا تقرر معنى الأشياء وحقائق ماهياتها إلا من خلال مرورها بنا تحديدا. . من خلال شعورنا بها بعيدا عن الإحكام الجاهزة والتصورات السابقة. . عبر جملة من المخاضات والفيوضات التي تشكل محمولات لشواغل سيكولوجية ذات طاقة انفعالية تقوم على بانوراما من الإيحاءات والحوارات الداخلية وأسئلة وجودية التي لا إجابة لها لتظهر بذلك كإشكاليات تعد إفرازات من المفاهيم والإشكال والصور والرموز بين ثنايا هذه المقاطع الشعرية

وثمة احتدامية تجمع بين ما هو شاعري وصلب مفرط في هذه المقاطع الشعرية. . كما يظهر ذلك في قراءاته لبعض من مقاطعه الشعرية ومنها:

من جبل الموز

في كويسنجق

تنزل الروح وئيدا

ومن هذه المقاطع أيضا

وتمد يديك

فوق روابي آل سويلم



امتدادات الماء عند آل جويبر

وكذلك في مقطع آخر اذ يقول:

وما عادت تتزين روابي

احمد الرفاعي بباقات من الورد الأحمر

واستطالات بنفسجيات براعم الزهور

وللدلالة التاريخية تشخيصاتها الفاعلة في قصائد الشاعر

إذ تتجذر وجوديا متماهية مع جدل الأشياء وتماهيات الطفولة لتشكل بذلك حراكا فاعلا في موحياته الباطنية شعريا:

ها أنت تحمل أثقال سومر

وخيبة أور

وانكسارات تل اللحم

محدودب الظهر

مكسورا

ولا شك أن للفكر الوجودي في هذه المقاطع الشعرية إنما يحتل مساحة كبيرة فيها. مثل

آه يا حجم هذا الذي يرحل منا

آه يا سطوة هذا الموت

يقوض شكل مملكتي

أو في مقطع آخر تتبرى صور وجودية أخرى مثل

يا أيها العبثي



ها انذا اتشظى فيك ألان

لتكون في أو أكون فيك

إذ نتماهى معا

فتلك هي المسألة

ومقاطع أخرى تشكل مفردات مثل الطفولة –الموت –الولادة- الشيخوخة –بنى راكزة في قصائده لتعمق عتبة الدلالة بمسمياتها الوجودية.

أنها قصائد مفعمة بكل ما هو طفولي وشاعري وحلمي يحتدم بقسوة الأشياء وملامح السلطة- فالقصائد متسامية – إذ تصارع الواقع وتسمو عليه وبالمحصلة تشكل قصائده معادلا موضوعيا ينحاز إلى التوجهات الصوفية من خلال مسوخات مرارة الواقع وتشيؤاته بالصراع تارة وبالحلم الذي يتوارى خلف الأشياء تارة أخرى.

توصيفات بين (أنا الشاعر) والأسلوبية الشعرية لدى آل وادي

قاسم الحسيني

<u>الناس</u>

الناس

سلاحف

تدب فوق الارض

صلبة الترسي

واهنة الروح

تخطو ببطء

نحو الموت

◆◆◆◆◆◆◆◆

<u>علامة</u>

من يخرق هذا الأفق

من يأخذ وضعا شاقوليا

في أفق كهذا

إذ يرسم صليبا من خطين

يصلب عليه الآن

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

ذكرى

منذ عام

اخضرت الشتلات

وكبرت الصبايا

والفتيان

ومدت رؤوسها عاليا

الجدران

إلا أنت

قد رحلت قبل الأوان

❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

اغتراب

في الظل

في العتمة

نكشف الوجه الاخر فينا

اذ نوغل عميقا

في كثافة هذا الظل

في مجموعته الشعرية (مواعظ غير مقدسة) يجهد الشاعر (آل وادي) كثيرا في تعميق دلالاته في بواطين اللغة ؛ بوصفها حاملة لمدلولات تنبثق عبر مسميات الحضور من حفريات الذاكرة، إلى كونها مدلولات تتعدى التأسيس في لحظة

غليان الفكر والذات إلى بناء لغة شعرية تتوسل العلاقة بين مفردات النص بوصفه جسدا بتحولاته وتبدلاته الشعرية، وبذا فالنص ما هو إلا استنطاق لمكبوتات الأنا وتصعيد لشاعرية ما حولها من حيثيات الواقع الخارجي.

ان (آل وادي) يعمل وفق آلية تشريح النص على التعري من الذاكرة التي تتوسم جسد الخطاب ويحاول في الآن نفسه حراك هذه الذاكرة بعيدا عن تماهي النص في اللغة الشعرية ذاتها. فبقدر ما يحمل الخطاب الشعري من رؤية حدسية تقبع داخل معطياته، فان الأنا تبحث في المخفي الماورائي وتتنافذ نحو الوعي العميق الممسك بحيثيات اللحظة وانعكاساتها في النص.

وبلا شك ان النصوص الشعرية لـ(آل وادي) تعد مخاضات للتجربة الحياتية والتي تشكل بدورها حفرا في ذاتية اللغة عامة والنص خاصة، إذ ان هناك ممارسة تأملية ذات منحى كياني يطغي على نتاجه حيث تتداخل الرؤية مع ما هو مكبوت ومطمور في الذات من جهة واللغة من جهة أخرى، الأمر الذي جعل من هذه الممارسة فعلا استطيقيا يحرك النص الشعري بدينامية نحو إظهار المسكوت عنه : بوصف ان هذا النص يمتلك فينومينولوجيا الصورة الشعرية إلى جانب استبطانها الميتافيزيقي، فيجعل الاناوية وثيقة الصلة بإفرازات اللحظوي والاني، وما يحدثه ذلك من انزياحات ترتحل داخل منظومة النص أو خارجه. وبالتالي ان الأثر الاستطيقي الذي تنتجه الصورة الشعرية يجعل اللغة تسبح في فضاء متعال في جسد النص ويبدو ذلك بفعل التأمل ذاته الذي يمثل صيرورة لامتناهية من خلال التفاعل مع تمظهرات عالم الحس الوطيدة الصلة مع أنا (آل وادي)، إذ يستدعي عبر ممكناته الحسية المحدودة ترميزات مظاهر الواقع بغية تشكيل لغة شعرية تتوسم انزياحات وتقويضات تطفح بالأثر الاستطيقي القابع في بنية النص الذي يعد مزيجا من الإيحاءات الجسدية التي تتحرك بفعل طاقة دينامية تعزز من شعريتها لتفتح بشعرية أكثر صدى آفاقا موغلة على ما هو زمكاني ليكون بذلك عالما لانهائيا عبر تحولاته ليمنح المعاني بعدها الآخر البعيد عن الجسد المادي ليقترب من الجسد الروحي.



وبالتالي فالتجربة الشعرية لـ(آل وادي) لا تسعى إلى معرفة ما هو مغاير أو البحث في الماهيات لإيجاد علاقات تعد بمثابة انزياحات لممارسات واقعية فحسب، وإنما هناك داخل النص حيوات تشد الذات الداخلية للشاعر بغية تحفيز أناه لخلق معنى خاص بها، بعيدا عن المؤثرات الانثروبولوجية لتبقى استطيقيا النص بما ينطوي عليه من شعرية تكمن في تلك الرؤية وتصعد من مدلولاتها بوصفها قيمة إنسانية عليا مرتبطة بحياة الشاعر، إذ أنها تبيان لحالات اشتغال الوجدان الإنساني أو ذاكرته في البحث الدائم عن مطلق في الإحساس والرؤية والامتلاك الكلي لجسد لا يمكنه ان ينفلت من لعبة المعنى التي لا تحكمها القوانين الفيزيقية، إلا ما كان تحت وطأة الجزئي المحدود..

ان النصوص الشعرية لـ(آل وادي) ما هي إلا صور تمتلك علامات ودلالات ليست إلا لنفسها، ولا تدل إلا على وجودها الخاص، فجسد النص يعد امتداد دينامي لشفرة الحياة وصراعاته، انه حاضنة لانسيابية الروح وقول اللاقول.. والشهوة الجنسانية ورائحة الإغراء.. وسطوة الجمال والوعد بين أرجوحة اللذة واللالذة... وهنا في هذه النصوص لا يتحدد باعتباره كذلك فحسب، أنما يتحدد طبقا لمنظومة تتماهى في عالم الخيال الشعري لتحقيق صياغات جديدة وفق غايات غير كامنة فيه، بل غايات الصورة غير المعلنة، وهذه الصياغات تصهر الأجزاء وتتفاعل في منظومة حية متنامية بعيدة عن التراكمية، خالقة لغة شاعرية معبرة لا تنفصل عن المنظومة الوجدانية للشاعر وعن الارتعاشات التي يحسها وهو يرى نفسه يتحرك داخل فضاء تخيلي حيث يتجسد ذلك من خلال بنية النص وتراكيبه وقسماته. فالصورة في هذا النصوص تعد رمزية الخلق والتعبير عن التجربة الشعورية بأبعادها ومضامينها بل هي المكون الرئيسي لها، فهي ممتلئة بالإيحاءات ومحملة بما هو مجازي ومفارق، مما جعلها تشع في اتجاهات تعبيرية متعددة غير مقيدة إنما تتمتع بممارسات ذات فعل حر يزعزع نظام الحقيقة عبر اللعب بالصور والمجازات، الأمر الذي جعله يلعب حرا في مفردات لغته بالرغم من اقتناص المفردة ذات الطابع

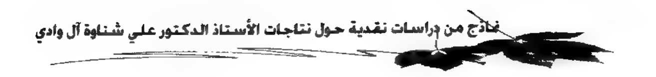
الكياني الوجودي واللاوجودي والتي ترتبط بصورة المعنى المجسد من خلال تدمير الشيء وتفتيته وعزل مكوناته، هذا التدمير ينطوي على عملية فرز صارمة وموجهة تنتهي إلى تحديد الظاهر المحدود من الباطن اللامحدود ؛ بوصف ان طريقة التدمير أو التحطيم تعد تقويضا أو حركة للتصور لما هو واقعي، إذ ترتفع صورة النص إلى مستوى تجريدي يمنحها سياق المثل الأفلاطونية لتحقيق ذاتها وتأكيد وجودها، فضلا عن مواكبة التصورات الأيديولوجية بسياقاتها وتأملاتها وتأويلاتها التي تدفع (آل وادي) لان يغترب عن وعيه وعن أناه ويفضي إلى الانفتاح على المفارق والانزياحي والمقوض الذي تتلاعب به هذه الايديولوجيا لتستثمر في لغة شاعرية خيالية، حيث يبذل أقصى جهده في كسر حدود الكلمات والجمل والمعاني ليفرض معنى جديدا. فنتاجه الشعري ما هو إلا كيان دينامي وطاقوي، دينامي من حيث ارتباطه بالمعايير الجمالية، وطاقوي من خلال منظومته الداخلية، إذ بتفاعل كليهما يجعل من القارئ يستغرق تأملا في عملية تواصلية ليمنح النتاج بعدا آخر، بوصف ان القراءة تعد حفرا في النص واشتغالها يجعل من النص يعيد كتابته من جديد، بغية البحث عن المعنى الأسمى فيه وربما ملء الفراغات التي تخترقه، بل يمكن الذهاب إلى ابعد من ذلك للقول انه يشكل بؤرة لإكساب النص منظومة أخرى غائبة عن منظومته، وهذه خاصية النص الموجه الذي يتحكم فيه القارئ بقدراته التأويلية.. نصا يتوسم لغة وصفية رمزية تعد أكثر انفتاحا من لغة الوصف المباشر. نصا يستخلص منه المعنى الخفي من المعنى السطحي، ويستطيع عبور الأزمنة والأمكنة الحسية المحدودة، إذ ان طبيعته تتميز بعدم الثبات وتعدد الأبعاد الأمر الذي جعل من العلامات والإشارات تتشكل في بنية سيميائية تمنح القارئ إمكانية وضع النص في سياق ثقافي أوسع، عبر إعادة صياغة النص وإحالته بل ودمجه ضمن بنية دلالية مغايرة للقبض على المعنى المعبر.

ان النصوص الشعرية لـ(آل وادي) لم تعد موضعا لتسجيل أحداث ووقائع أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا فحسب، إنما هي تمثيل ذاتي قوامه الركام



الهائل المخزون من الإشارات التي تعددت مصادرها حيث يتحول كل ما في ذخيرة ذاكرة الشاعر إلى نصوص متداخلة ذات منظومة نسقية بالغة التركيب والتعقيد لتمنحها مستويات متعددة من المعاني والدلالات اللانهائية.

ومن هذا المنطلق فالنص الشعري بوصفه جسدا فيزيقيا طوبولوجيا يتخذ مكانا جغرافيا.. هندسيا.. محددا ضمن رقعة بيضاء إلا انه يجعل لنفسه مساحة ضمن الفضاء الثقافي، وبالتالي يحتم على القارئ تمزيق وتشريح هذا النص بغية استكناه مستوياته المضامينية، فهو منظومة مغلقة ومفتوحة في الآن نفسه، وممارسة النص تعد ممارسة سيميائية والاكترات بتحليله وتشريحه يجرنا إلى فحص مكوناته ذات الدلالات التعبيرية والشفرات و" اجرومية من الرموز " كما يقول بارت. .وبذلك فهو نصا مجازيا وصورة تتمفصل في نظام فكري وثقافي وحضاري. ..



الضباب الأبيض كيف كانت مرارته على لسان د. علي شناوة

صحيفة بابل/ العدد/10 الأحد 30/ 8/ 2009

جمال جواد

قدم الشاعر علي شناوة آل وادي في أمسية شعرية نظمتها جمعية الرواد الثقافية المستقلة/ فرع بابل قراءات شعرية في قصيدة تحت عنوان (الضباب الأبيض كان مرا) وهي أحدى القصائد الأساسية في مجموعته الشعرية الثانية التي تحمل نفس عنوان القصيدة. . وتمتاز هذه القصيدة بوصفها من القصائد الطويلة وهي من الشعر الحر وقد تضمنت مقاطع من قصيدة النثر والقصيدة تعد بانوراما توثق تعبيريا ورمزيا الإنسان العراقي في صراعه ومكابدته مما يعانيه من ظروف وتحولات قد مر بها العراق إنها تكشف البنية التحتية للمسكوت عنه، اذ تشكل مفردات مثل البيئة والمناخ والمدينة والأرض والفضاء إدانة لظروف الحرب والحصار والاحتلال والإرهاب، وبقدر ما يحدد موضوع القصيدة باكتظاظاتها الرمزية العالية وبالمحصلة بانفتاحاتها التأويلية كما في هذا المقطع من القصيدة في تشرين أول بارد/ لا ظل لنا/ في دوامة هذا البكاء المر/ ألا ظل انتكاسات الروح.

في هذا العماء وبقدر ما ترصد القصيدة حيثيات الواقع المر مضامينيا بشكل مباشر بقدر ما تكسر كل اطر المباشرة الواقعية في توجيهاتها الشكلية والرمزية إذ أن الشاعر د. علي شناوة وادي إنما ينحت في لغة شعرية جديدة تمنحه بعدا أسلوبيا يتفرد فيه تحديدا. . فهو يستخدم لغة رمزية واشتغالات جديدة ومفردات لها إيقاعاتها التعبيرية الفاعلة في القصيدة مثل الثلج الأبيض والضباب الأبيض. والتيه والعسل الأبيض والضجة والموت الأبيض. والدهشة والصدمة والتشكيل المعماري البصري الرمزي لمورفولوجيا البناء العام للقصيدة تضاداتها اللونية إذ يتكئ الشاعر



على مفردات محددة لتشكل بنية نصية راكزة في الخطاب الشعري لديه كما في الذي ماله بد الموت إذ يقول :

من يقطف/ أزهار الموت/ عشاء الأربعاء/ وينشر بذور الموت/ تلقح الأرض/ يبابا.

إن البنى النصية الفاعلة شعريا في هذه القصيدة هي تلك التي تتحايث بالديالوج عبر الحوارات الداخلية وإثارة إشكاليات فكرية فلسفية بوسائط من الأسئلة الوجودية وعبر التوزعات القلقة ممثلة في حفريات وتعرية الهوية في عمليات صور الاستلاب. .اذ يتم استلاب كل شيء في عالم يتسارع عادة في إحداثه وتطفو فيه الصراعات السياسية وبتداولات حادة في منظوماته القيمة.. كما يظهر ذلك المقطع الشعري الذي يختم فيه الشاعر اغلب مقطوعاته الشعرية.

الكل يبكي/ لقي/ في هذا الضباب/ محض دمى متسخة/ جوفاء منتفخة.

إن القصيدة إنما تقوم على منظومة تخيلية خصبة باليات المغايرة. . إنها تشظي متتالي من الدهشة والصدمة إزاء متلقي فاعليته تكمن بكسر أفق التوقع لديه عاجلا ام آجلا.. وتتصاعد مقاطع القصيدة في خط بانورامي طبقا لنسقيه متعالية على الرغم من كونها تمتلك وحدة تعبيرية ورمزية ولها حظها من التواصلية والاسترسال وبما لا يسمح للمتلقي إلا أن يبحث ويؤل فليس هناك معطيات من المعاني الحسية الجاهزة والقصيدة بقدر تتخذ بنيتها التركيبية بقدر ما تمنحنا صورا مفككة هي تداعيات أصلا للأوضاع وظروف مفككة في فضاءات من التأويل ومناخات من المغايرة والتغريب.

ان قصيدة (الضباب الأبيض. . كان مرا) قصيدة مفعمة بانتقالات في أجواء من الأمكنة العراقية إذ نلمح أن هناك ثمة. نصرة. وفاو.وسفوان ونقرة السلمان وذي قار والجنوب والعراق. . اذ يقول الشاعر:

خاصـرة تبكـي/ وخارطـة تبكـي/ في الانفـال/ في فـاو احـدب/بـأكوام رصاص/ ارض يباب/ أي خارطة كان العراق.

إن الشاعر إنما يصعد من حجم المعاناة التي تكابدها هذه الأمكنة وملامح الجمال المستلبة فيها بفعل كوارثية التلوث البيئي، وعلى الرغم أن القصيدة تعتكز على مقاطع شعرية إلا أن ثمة وحدة تجمع حيثيات ومناخات متمثلة بموضوعة الضباب التي تعد حلقة وصل في جميع تمفصلات القصيدة فضلا عن كونها تصعد من التوتر العاطفي والرمزي وتعمق دلالاتها فالضباب يمثل مساحات من التيه. . فهو لون وجودي يستعر في مساحات من التيه. . بل هو لون من الثلج الأبيض. . تجريد لا تفاصيل فيه والعالم حسب بول كلي إنما يكون أكثر رعبا كلما ازداد تجريدا إذ الضباب يتعاشق ببذور الموت والخوف الذي يأخذ سيمياء تحفر في الذاكرة وفي الأمكنة والعلاقات والأرض. فللحرب والإرهاب والحصار والاحتلال ثمة ثمن. فادح فضلا عن استنزاف ذلك في عالم الروح اذ يشير الشاعر.

نقيا كان الموت/ وحتميا/ مثل الرذاذ الأبيض/ عند مطلع الصباحات

إنها قصيدة لا تقوم على أبجديات من الملهاة فهي قصيدة التزام. . وقضية. . إزاء ما حدث وما حدث الآن...



ومضات من مدونات مخطوطة
المعرض الشخصي الثاني
2008

ومضات من مدونات مخطوطة المعرض الشخصي الثاني 2008

إن هذا المعرض يعد إطلالة جميلة لعالم من التجريد. . إذ يفتح أمامنا الدكتور علي شناوة آل وادي آفاق جديدة لخبايا الذات.

هكذا عرفنا الفنان آل وادي يضيء الحياة بالفن والجمال ويرفد الثقافة البصرية بعطاء لا ينضب.

أياد محمود ألشبلي

فنان وتشكيلي

لقد انتشل الفنان آل وادي أرواحنا من وهدة (المألوف) إلى (الجمال الخالص) ثلاثة أرباع الجمال كان في الغموض الواضح والوضوح الغامض. هناك وحوشية، وهناك تعبيرية، وهناك تجريدية تشخيصية. . وهناك ما يجمع بين الفطرية وحكمة الجمال في ذات الوقت. . ويتشظى علم النفس أمام روحي الناظرة في تجسيد العاطفة. . المتشظية إلى فضاءات الروح.

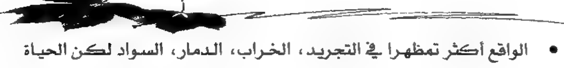
حاتم عباس بصيلة

إعلامي وشاعر

زرت معرض الأخ د. علي شناوة وأنا مندهش بمشاهدة هذا الكم الهائل من اللوحات التي تتشيد فيها محاور عديدة أهمها ثقافي /معرفي وهي:

- المحيط والاشتغال كلية بوعي التجريد وما ينطوي عليه اللون من قدرات تخترق التجريد وتؤسس حضورا مهما متنوعا ومختلفا بالدلالة.





- الواقع أكثر تمظهرا في التجريد، الخراب، الدمار، السواد لكن الحياة نابضة ويقظة عبر بيوض المستقبل.
- الذات تخاف إنتاج الرموز لكن في هذا المعرض تمكنت الذات من إنتاج ما يشير لها وحدها واعني به بصمة الإبهام البيضاء والتي هي سوداء أصلا. .

أنا معجب باللوحات جدا وربما سأكتب شيئا ولن أقوله في هذه الكلمة الموجزة.

الأديب

ناجح المعموري

لقد وجدنا أنامل الإبداع تسن قانون الجمال. وتحفر بالصخر. . انه عالم الفنان. . الإنسان. . الضمير. . الرجولة. . الصدق. . الحنكة.

عالم المربي والمعلم

عالم المرشد والموجه

عالم الدكتور علي شناوة آل وادي

انه عالم اللون الذي يلون الحياة. . وما بالك أن تحيا دنيا عديمة اللون. . انه عالم السمو في أحلى حلة.

مهدي عبد الأمير الطفيلي

باحث وأكاديمي

يعمل الفنان آل وادي في المنطقة الصعبة من حقبة الفن التشكيلي العراقي المعاصر فما بين الحداثة والمفاهيمية تتمفصل إنشاءاته لكنه يدرك مدى الخطورة



التي تتواشج على منتجه لذلك عمل مجاهدا لوضعها في مخطط مستقبلي حفاضا على تأثيراتها الزمانية والمكانية والتوجسات الجريئة هي التي أسقطت خطوة التكبل والتقيد وأطلقت يده بموازاة الحدس والتخيل وحرية الاختيار وتوفير الفرصة للمشاهدة الحرة المتعددة القراءات. . ليس هناك مركز. . ليس هناك نقطة للبداية. . وعلينا أن نتابع العمل بأكمله اعتمادا على تصفح الجزئيات والتكوينات التي تمكننا من الاستعانة بالذاكرة.

محسن ألشمري

فنان تشكيلي

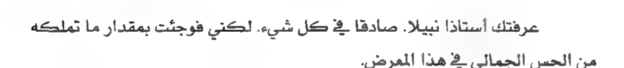
في ضفة تناقضات الحياة يبرز الصراع على أشده ليبلور منطقا للحياة ومجريتها والفن واحد من التوجهات المعرفية التي تتماشى بشكل مباشر مع نقائض الحياة. .

لذا أرى ان لوحة الفنان الدكتور علي شناوة تدخل هذا العالم الضاج لتفككه، وتتوصل الى مفاصله المعرفية الدالة على روح الصراع فاللون والخط آليات اشتغال الفنان حيث يسكب من حركتها وتداخلها كيما تتوصل الصورة الأشد صراعا بذكاء.

اهرى ان الدخول إلى حراك الواقع والخطوط برشاقة تعكس الثيمة المخفية لتعلن عنها بمخيلة كبيرة.

القاص والناقد

جاسم عاصي



عرفتك أستاذا نبيلا. صادقا في كل شيء. لكني فوجئت بمقدار ما تملكه من الحس الجمالي في هذا المعرض.

طالبتك المخلصة

د.فاطمة عبد الله عمران

باحثة وأكاديمية

إنها خطابات بصرية تعبر عن مديات بعيدة لذاكرة غير بريئة او محايدة. . وكلما نظرت في هذه الخطابات أجدها تنظر صوبي ليكون هناك حوار.. إنها خطابات لا تثير إلا فريد من الأسئلة. . إذ هي إفراز لعالم الفكر ومخاضات من الرؤى.

مازن المعموري

شاعر وفنان تشكيلي

لطالما قرأت طروحاتك الفكرية في مؤلفاتك التي تتقصى فيها أشكال ومضامين الأعمال الفنية وتجلياتها الاستيطيقية. . وتلك الإشارات التي تبحث فيها عما وراء السطح التصويري. . إذ أجد ذلك كله متجليا الآن في نتاجاتك الفنية في هذا المعرض الشخصي.

أتمنى أن تكون لي حوارات معك أتقصى فيها لهاثات هذه الخطابات الفنية شكلا ومعنا وتقنية وحراكا.

قاسم الحسيني

فنان تشكيلي

في هذه الواحة . وجدت جدران فيها حياة. . حياة تشير إلى ذلك الذي يسكن فينا.. ينمو في داخلنا . ولكن في كثير من الأحيان لا نستطيع أن نعبر عنه. . انه اللون حين يتكلم يمنحنا حضورا قدسيا.

حسن الغبيني

فنان مسرحي

في الصباح الباكر. حاولت أن أشبر ظلي ففشلت..ثم حاولت. .ففشلت..ثم حاولت..ففشلت..ثم اكتشفت ان الشمس قد غابت. .

أستاذي الفاضل د.علي شناوة آل وادي

خلف هذا المظهر الجاد والصارم. . ثمة طفل يقفز فرحا باكتشافاته. . يتفرس في الكون الممتد إلى نهايات العقل. . يهزا من كل قوانين الفن والفلسفة واللاهوت. .طفل كبير يسبح في بحيرة تملؤها جنيات الألوان. .. يكتشف في لحظات الرسم سر براءته ويحاول أن يمسك ظله. .

انه الطفل الفنان. .علي شناوة.

أياد الشيباني

فنان تشكيلي

يبقى هاجس الفن يضيء الجمال في هذا الواقع القلق. .انه انزياح إلى شاعرية الحياة. .اللوحة الفنية عند علي شناوة ناطقة وصريحة ولغتها تعتمد اللون وتداخل





الخطى والوجوه. . إن المعرض يعد بصمة فنية تحتاج إلى مزيد من المعاينة الدقيقة من قبل الآخر.

سلام حرية

قاص

لم تعد الدنيا هي الدنيا. ولم تعد الأشياء هي الأشياء. . لكن رغم صعوباتها أسهل. . رغم دمامتها أجمل.. لقد افترشت الشعور واللاشعور لا انتقل إلى الضفة الأخرى إذ شرعت روحي حوار ألوان لوحاتك. . لقد تذكرت كل حرف قد ألقيته عليّ في محاضرة أو وصية. يا أستاذي ومعلمي.

تلميذكم

حيدر جواد محياوي

هذه زيارة أخرى إلى المعرض إذ أتفحص هذا التنوع الهائل. . وعملية كسر نمطية الأسلوب. لقد شدني معرضكم. فالألوان أنغام من الموسيقى. . إنها نتاجات جمالية لا تعبر إلا عن حالة من الإبداع والتألق.

د. علي شاكر نعمة

فنان تشكيلي

في أعمال الفنان د. علي شناوة استذكارات وثمة مقاربات نصية طالت وتطال فعل التجريد. . بكل ما تحمله ذاكرة الإنسان من أسرار ومعاناة.

د. محمد علي علوان

باحث وأكاديمي



ربما هناك مسافة بين لون ولون يمكن قراءة تلك المسافة قراءة تأويلية تقترب من قراءة الشعر. سأخرج من هنا وأنا راغب بكتابة نص جديد. فيه الكثير من الألوان مثلما هنا في هذا المعرض والتي ايقضت بداخلي طفولة بعيدة ومدن تحترق خلف الذاكرة.

رياض الغريب

شاعر وإعلامي

جميل أن تتجلى المفاهيم بإنشاءات تتنافذ من خلالها الألوان فتتفتح آفاق القراءة الرؤيوية للولوج في مخبوءات تلك التكوينات.

د. تراث أمين عباس

فنان تشكيلي

ها نحن نحط الرحال في واحة خطابات د. علي شناوة آل وادي لنعيش في منظوماته التخيلية. . إنها خطابات بصرية تشدنا بقوة إلى موضوعاتها وألوانها.

مزيدا من التقدم والنجاح.

عباس خليل

مدير البيت الثقافي في بابل



ها نحن نقف بإعجاب أمام تعدد مواهب د. علي شناوة آل وادي الكاتب. الباحث. الناقد. القاص. الشاعر. ها هو د. علي شناوة، يؤكد في نتاجاته الفنية هذه صلته بالمطلق والخالص وهذا التعالي الممتلئ بالحسيات فاتت حرب على العادي والرديء.

د. علي مهدي ماجد

باحث وأكاديمي

د. علي شناوة آل وادي. . متعدد المواهب متعدد الاتجاهات. . انه يقدم رؤى مغايرة وهو مثل طفل هيراقليطس الإغريقي الذي يعبث بتكوينات الدنيا لأجل اللعب المحض. . انه الدكتور الفنان الشاعر الناقد علي شناوة آل وادي.

د. جعفر الخفاجي

باحث وأكاديمي

إنها نتاجات فنية. . تعد استجابات روحية للجمال المجرد عبر حبكة استخدام اللون والحرفية العالية لاستخدام التقنيات ليقدم لنا أعمال فنية تتفرد بالأصالة والإبداع.

الطبيب الدكتور

عماد عبد الحميد الطالباني

في هذه التجريدات. . لمسنا تعدد الرؤى لدى فنان متحرك في خطاباته ليجعل القارئ أمام قراءات جديدة لمثل هكذا خطابات.

سمير يوسف

فنان تشكيلي

مشرف فني/ مديرية تربية بابل

لقد استوقفتني أعمالك طويلا. . إنها أعمال لا تدل إلا على الامتلاء. أعمال تجعلني أقف أمامها أكثر من مرة.

موسى عباس

فنان تشكيلي

مسؤول الشعبة التشكيلية/ نقابة الفنانين / فرع بابل

إنها ألوان. . ولكن أية ألوان.. أنها روح الفنان سيكبها فوق السطح التصويري. انك لم تذهب بعيدا أيها الفنان في هذه السياحة البصرية لكن المتلقي ذهب ابعد من حدود اللوحة.

د. صفاء السعدون

فنان تشكيلي

رئيس قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل



مبدع بلا قيود. . مبدع بلا حدود. . مبدع لم يحاول أن يقلد غيره من الفنانين. إذ بصّم ألوانه وخطوطه بهيئة جديدة. . محققا فيها جذبا بصريا يقود الناظر في الاستغراق في عالم من المخيلة والتأمل.

د. غسق حسن مسلم

أكاديمية وفنانة تشكيلية

جميل هو الأثر. . الأثر وجود. . فكما النظرة اثر. . الكلمة اثر. . والخلق ديمومة الآثار. . يبقى الأثر موجودا ووجودا دائم الاستمرار مع ريشة الفنان د. علي شناوة آل وادي. .إذ استشعر فيه اثر جمالي دائم. . ثائرا يصرخ. . فالإنسان إنسان مهما تعددت هويته وهذا الإنسان أجده حيا يتكلم في قصص وأشعار وفرشاة. د. علي شناوة أستاذي في الحياة والفن والعلم.

طالبتكم

د. فاطمة لطيف

باحثة وأكاديمية

في هذا المعرض وجدت رؤية جديدة وأول الفنان الدكتور علي شناوة من صياغتها من مكونات البيئة المحلية في تجريداتها التعبيرية. . رأيت الثورة والتمرد في فرشاة الفنان كما رأيت خيول ونوافذ وجدران. . رأيت طفولة الفنان التي ترجمها عبر خطوط خفية. . رأيت عوالم خاصة تفضح سرائر الفنان في جموحه اللامتناهي.

الصحفي عماد الطيب

مسؤول الإعلام في جامعة بابل

يقول (موديلياني) الفن هبة من الأقلية إلى الأكثرية ومن الذين يملكون إلى الذين لا يملكون. . أقول هذا في زمن ينحسر فيه الإبداع إلى درجة حتى المبدعين فيه يركنون أنفسهم في زوايا النسيان. . اذ يسعفنا الدكتور علي شناوة بمعرضه الذي من مجساتنا الفنية الراكدة.

د. علي الربيعي

رئيس قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة

جامعة بابل

عرفنا من يعمل بيده. فهو عامل. . ومن يعمل بيده وعقله. . فهو صاحب حرفة. . ومن يعمل بيده وعقله وقلبه. . فهو ذلك الفنان وهذا ما لمسناه في أعمال أستاذنا الكبير الدكتور علي شناوة.

عقيل زغير عبيس

شاعر وعازف

لقد سررت كثيرا بمعرضك هذا ومصدر فرحي غنى التجربة وطاقة التحول في معطياتها وثراء السطح التصويري.

د. مكي عمران راجي

فنان تشكيلي

رئيس رابطة الفن البيئي



سعادتي كبيرة وأنا أرى مساحات واسعة من الجمال وكانت تراودني شكوك حول المنتج الثقافي المتعلق بفنون الرسم. لكني بت على يقين بعد مشاهدتي نتاجات هذا المعرض بان مساحتنا الثقافية والمعرفية والجمالية بخير.

د. بدر ناصر

باحث وأكاديمي

رئيس مركز إحياء التراث /جامعة بابل

تلمست رؤية جمالية مؤسسة على وعي نظري. . فالتجريد بشكل عام لا يقوم إلا على أساس من الوعي في أساسيات السطح التصويري.. لقد وجدت في نتاجات هذا المعرض الاختزال والقدرة على تركيب الأشكال بما يسمح للعناصر الفنية تتشكل بحكم قوتها وذاتيتها فالخط واللون والفضاء استطاع من خلالها الفنان النهوض بمشروعية الجمالي.

د. فاخر محمد

فنان تشكيلي

عميد كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

ثمة رؤية جمالية تطبع نتاجات هذا المعرض لتمنحها تفرد وخصوصية فخطابات اللون تحيلنا إلى تجربة مميزة. ثم إن تقنية التقطير تمنح المشاهد إحساسا بالتجسيم والهيئة بما يجعل السطح التصويري اقرب منه إلى فن النحت.

د. صفا لطفي

فنانة تشكيلية

رئيسة قسم الفنون التطبيقية

كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

هـذا المعـرض أدهشـتنا ألوانـه وعمـق التجربـة الجماليـة المعمقـة بالرمزيـة والتعبيرية والانطباعية..إنها خطابات بصرية جميلة تشتغل مع مفهوم (الكيف) وعلى مفاهيم التشظي والاغتراب الذي تحتفي فيه فضاءات السطح التصويري المنفتحة على الآخر الداخلي . إنها خطابات تنفتح على مديات بلا حدود.

د. شوقي الموسوي

باحث وأكاديمي

د. علي شناوة آل وادي.. أخي وصديقي وأستاذي. هكذا أنت قد عرفتك تتشبع ذاتك بالقيم الإنسانية. وجدت أعمالك في هذا المعرض تصطبغ بالعفوية والتلقائية ونافذة نطل منها جميعا على الجمال الخالص. .إنها أعمال تبحث في رؤى أخرى غير تلك التي كانت تتشبع بالرمزية التي تنفتح على نسيج من السومريات وتساؤلات جلجامش الأولى عن سر الخلود.

د.رياض هلال

باحث وأكاديمي

شكرا للفنان علي شناوة وهو يقودنا من مغامرة إلى أخرى تتشظى فيها الروح البشرية عبر بصمات لا تنتهي معبرة عن كل الآلام الإنسانية التي تعصف بنا والتي أصبحت علاقة فارقة لهذا الألم المر الجميل. ..أنا فرح بكل هذا الجمال.

الشاعر

موفق محمد

أما أن تكن أو لا تكن. . تلك العلة يا نفسي. شكرا للفنان الدكتور علي شناوة آل وادي.

د.باسم العسماوي

فنان تشكيلي

مدير قاعة الود

عندما تمتزج موهبة كبيرة مع علم الفن المعرفي تكون النتيجة هذه اللوحات الحية المعرة. . إن هذا المعرض ومفخرة الحلة الفيحاء.

الشاعر

صلاح اللبان

مدير جمعية الرواد الثقافية المستقلة

أستاذي الفاضل الدكتور علي شناوة المحترم،

إن قاعة عشتار للفنون التشكيلية تحتفي اليوم بمعرضكم الشخصي الثاني هي لم تحتفي به المعارض السابقة ولها من هذا المنجز مكاسب عدة، فالحضور الجماهيري المتميز والمتواصل حتى أيامه الأخيرة والجدل الذي أثاره معرضكم وحضور متلقي ومتذوق جديد، ومعرفتنا بكم من قرب كل هذه الأمور وغيرها جذبت القاعة قوة وحضورا وفاعلية في التأثير في المجتمع وهذا هدف القاعة ما لم تستطيع الحصول عليه إلا في عدة نشاطات وفعاليات مهمة جدا. نحن مسروورن بهذا

المنجز وأمنياتنا أن يتكرر وعن قريب. وندعو الله عز وجل لكم بالموفقية والنجاح الدائمين.

سهيل الطائي

مدير قاعة عشتار للفنون

نموذج من نتاجه الأدبي/ ليثوغرافيا.. الأرض.. الإنسان

نصوص

كوخ يتوضأ باللون الأصفر

يا دوارات (فنسنت فان كوخ) قلق أخضر يشتعل بالأصفر. . في ألوان عباد الشمس. . عبادات نقية. . عالية. . مترفعة. . تشبه (كوخ) ذاته (كوخ) نقياً من كل الشوائب الأرضية. . شوائب الأرض الملعونة. . بالتمزقات والشروخ والمصحات العقلية.

دوارات (كوخ) خالص في الأشياء. . يحصد غبطات الألم. . في حفريات الخطاب الجمالي لديه. . خطاب يتجاوز شيئية ماديات اليومي. . يتنفس كل آهات هذا المطلق من السماوات. . الخفاء الذي يقلق الحضور بالترقب. . ترقب للجنون والإفلاس المزمن والموت المبكر والجنات الخداعة. . وخوف بحدس باطني من (الأتيكات) الباريسية المقيتة.

يترقب (كوخ) الأرض. . رغم اخضرارات الزرع المتطاول فيها. . رغم أنساق عباد الشمس الأصفر. . يمتد مثل الروح. . إلاّ أن الأرض ملعونة تتنفس في الخفاء. . تطلق زفير العذابات. . تطلق نفير الخطر القادم. . تطلق شكل الموت ينمو جنينياً فينا. . إذ يتلوى (كوخ) صوفي لا يعرف الانتماء إلى سماجة قشرة الأرض وجلود البشر القاسية. . نكوصي مثل حلزون شفاف في قوقعة خضراء مصفرة اللون. . لا يشبه لون البشر قط. . مجنون كان (كوخ).

مجنون أمسى (كوخ). . نكوصياً يخاف فحولة الأرض الملعونة بالاسترجال. . ينام في طيات أوراق عبادة شمس صفراء اللون. . يغدو أصفر مثل مسيح (كوكان) الأصفر. . هزيلاً. . أضحية. . ذات طقس بكائي خاص. . جداً. . لا يشبه بكائية الأرض العاهرة. . إذ تقتل من تحب باسم التناسل الغريزي دونما مسميات الحب.

موزع (كوخ) بين رؤى دينية. . بين تعاليم انضجت فيه انساقاً من التدّين المسيحي وبين ان يتحد مع الاشياء ويعبر عنها. بين ان يقوض تسجيلية المسميات البديهية في فن الرسم. . بين ان ينفخ في فن الرسم تشظيات من روحه المتشظية اصلاً. ومن دمه. وقلقه. أشياء تمنحه تفرداً. . وتمنح رسوماته حرقة وصراعاً ودراما من البؤس يعتصر وجوهاً أكلوا البطاطس. تتلون وجوههم وأيديهم بلون تراب الارض. ملعونة كانت الارض..اذ هي محض تراب قد قد من اللعنات.

جغرافية امسى السطح التصوير لدى (كوخ). . اذ يرفل سطحه بتراكمات من عصارات الالوان. تضطجع بمفاهيم اكثر من سايكلوجية. انه يؤسس استطيقا من الملامس اللونية الخشنة بخطوط كرافيكية تستعر بالحركة والجرأة وتخترق لعقات مسح الفرشاة فوق سطوح بياضات قماشات الرسم. اذ يحفر في الاشياء عادة . ويترك بصماته فيها. فهو انما يرسم من منطقة نخاع العظم تحديداً. يخلق اثراً من دراما تضج بكل امتدادات هذا الوجع الداخلي. . نرجسياً مغموراً بما ورائيات الاشياء.

ويلعن نفسه عشرات اللعنات.. بل بقدر لعنات الارض. . فها هو ملقى ليس عليه الا ان يحفر في الاشياء. . مثل (سيزيف) ملقى في دوامة ايقاعات من التكرار..يتأمل وجهه في عشرات اللوحات. . وجه مجبول بلغة الاستفهام. مثل لوحة وجودية لـ(كوكان) يقول فيها: من اين جئنا ؟ من نحن ؟ الى اين نذهب ؟

اذ الاثنان يكابدان زمن الدوامة ووجع الوجود.

ها هو (كوخ) يمقت لوحات توصم بانها باريسية المكان. باردة مثل موت ابيض يتفشى في تضاريس الثلج. . لوحات تدعك بالمسح وبلعقات الالسن. اذ اضحت ملساء تشبه موخرات النسوة اللاتي رسُمن في تلكم اللوحات.

يا هذا القادم من بلد الثلج. والضباب الابيض. . يبحث عن وهج الشمس. . ياهذا الهولندي الاشقر..اذ يبدو من الخارج مثلا من يتشكل من ثلج ابيض. لكنه



ابداً يغلي من الداخل. .يستعر يتوهج مثل عبادات الشمس تصدح باللون الاصفر. . لون ماكر وصريح

في آن واحد. . يشبه شكل جرأته اذ يمد خطوطاً فوق السطح أو يحفر الواناً بسكاكين الرسم. . ها هو يستبطن الاشخاص والزروع وشكل الريح بفعل السحرسحر يطفح بالحدس. .بل يطفح بفطرية محترف متعال يدعى (كوخ).

يا هذا القادم من الشمال يتخيل ابداً مثل صبي شكل الاشياء وهي تتوهج تحت الشمس. . اذ تستعر باللذات في طقس من الحر يشبه طقس اللعنات.

لم يكن يعلم قط (كوخ). . هذا الطفل الذي يتوهج تحت الشمس. . اصفر. . ان ضريبة العيش فوق معمورة الارض ان تلقى سيلاً من اللعنات وان تمسي صوفياً ابد الدهر. . وان تختبر صلادة جدران مبنى هول المصح العقلي في (سانت ريمي) اذ يموت فيه المرء عشرات المرات.

وسيرة (كوخ) تتلخص في مذكرات رسم لحذاء متهرىء يعبر عن كل انساق الارض. .وتراكمات النفاق وهذا العوز الاخرق في هذا العالم وهالة حجم القاذورات. .اذ يتفتق شكل الحذاء

ويتهرأ. .ويشرخ. .حذاء يشبه (كوخ) بل هو(كوخ) عينه. .يبكي في زمن قد كابد فيه. . كم كان ذاك من زمن اخرق.

كاندنسكي. . نورس ابيض يحلم بالمطلق

واخيراً..وبعد طول تأمل في عالم التجريد..يصرح كاندنسكي بأن قوة الاشياء في الخطاب الجمالي البصري التجريدي انما تكمن في الخطاب الجمالي ذاته. .بعناصره. واشكاله وعلاقاته. .وفضاءاته فهي اكثر قيمة وثراء من الاشكال الواقعية وهي تتدفق بالعاطفة وتمتلك مسميات الاسلوب وتفرد هذه المسميات أكثر مما هي في الاشكال التسجيلية. . اذ يطفح خطاب كاندنسكي بالحدس



التخيلي الذي يخترق قوة المنطق. . فالحدس اقرب منه الى الخيال والعاطفة. وإذا كانت الموسيقى اسمى أنواع الفنون وخارج حدود محاكاة الوجود فخطابات كاندنسكي انما تحتفي بسيل من الانغام الموسيقية. . ترى كم يشبه كاندنسكي محض نبي يخاطب هذا الاخر بالتجريد. وبالتجريد فقط. . اذ فيه تتقوض كل التفاصيل ولغة السرد وكتل الوصف. ترى كم يشبه كاندنسكي محض نبي يرتج بهالة حجم الروح ؟

ها هو كاندنسكي ثيوصوفياً يقطع كل خطوط الطول وخطوط العرض لأرض ابت إلا إن تتقاطع فيها كل اللعنات ليسمو فوقها بمثالات من الروح والتجريد، وبمساحات من جليد روسي يمتد مع امتدادات متاهات الروح.. كل الروح. يا لهذه الخطابات يتداخل فيها وحوشية كوكانية، وقسوة كوخ، وبراءة شاكلية الوجه. ناصعة. . تشبه شكل البراءة.

يا لهذا التجريد يتظلل بالقلق الانساني ويتسور بركامات افرازات الحرب، وضرورة التعبيرعن فداحة هذا الداخل. . يتشقق بالازاحات بفعل ازاحات ولا مبالية وقسوة هذا الخارج. اذ يقطع كاندنسكي كل صلاته بهذا الخارج الذي يضج ابداً بالتفاصيل الصغيرة. اذ ابداً يبحث كاندنسكي في الكليات.

هنري روسو. . أسطورة الرجل الساذج

في البساطة تنام الاشياء. . وفي الغفلة تستيقظ الاشياء ذاتها. وعند القيلولة ببراءة تدعك عينيها. في مشاهد لا صاخبة. في وجوه تتأملنا نحن المتلقون. وتدهش عند مرآها لنا. . في هذا الزهد الذي يتوسم فطرية شاكالية الاصل. . يؤسس (هنري روسو) مراسيم جديدة لفن الرسم عبر زهو الساذج الذي لا يمنح نفسه ببساطة للتحليل كما يبدو بسيطاً اصلاً اول وهلة. ان فن روسو فن يتسم بتلاقح ما هو فطري، وطفولي، وغرائبي يصطبغ بالبكرية والنقاء، بل وبالبدائية. المفرطة. فـ (روسو) مثل من يتحسس. يكشف العالم اول مرة. بالدهشة. . بالصدفة. وفي غبطة البراءات التي ترفل بالسذاجة. . اذ ان الفن مثلما يولد في



الشبقية والخنثية والجنون. يولد في مساحات الساذج من الاشياء. ففطرية الساذج ابداً تقوض سلطة المنطقي بحدود فضاءات مملكة الفن.مملكة تتشبع بظلال الحدس. . رغم واقعيته المفرطة. . تلك الواقعية التي تتسع بمسميات من الحدس اذ يحاك كل شيء بسنارة محترف يعرف جيداً كيف يروض منطقة الخيال لديه. .انها خطابات اكثر من شاعرية. .غنائية تعرف معنى البكاء حقاً ومعنى مسارات القلب..فالارض ابد خزين من اللعنات والحقائق أبدا تتموه بين العقل ولعنة هذا القلب.

كوكان. . رهان على المغايرة والتغريب

يلوّن كوكان طقساً سحرياً. .لوحات تكتظ بالاصفر الذهبي والاحمر والازرق. . يرسم اشجاراً حمراء اللون تغاير كل الاشجار. .ها هو يرسم مسيحاً اصفر. .لا يحّمل قسمات الأنبياء وأسرار النبوات. . مسيح محمل بأوجاع الارض. . لعنات الارض. . اذ ملعونة كانت الارض منذ بدأ الخلق.

ها هو كوكان يرسم مسيحاً مؤسلباً يغادر ترهلات اللحم البشري ليكتسي بالرمز. . بأصفر أوجاع الأرض. .الأصفر المر يشبه اصفر نبات الصبير.

ها هو كوكان يرّمز بالاشياء. . يجّرد فيها. . ينفخ فيها طقوساً وحوشية، وبعض اسرار من التعاويذ والسحر الملعون ببدائية تشبه لون بدائية الطين في جزر تاهيتي.

ويختط كوكان مسالك جديدة في فن الرسم منظومة خبراتية تتلاقح بحدس يطفح بالسحر وبالرمز وقوة التجريد. . يرسم لحظات الخلق الاول في تاهيتي بدائية. . نقية.مثل اغشية البكارة وردية اللون.مثل الوان صريحة نقية. .لوحات تطفح بالشبق الجنسي والتغريب والأسئلة الوجودية والالوان الحقيقية لشكل البكاء وفرح ننغمر فيه في (نرفانا) من نوع خاص. اذ يديركوكان ظهره حيال الاشياء. . يرسم مثل طفل. . يرسم ما يعتقده هو وليس طبقاً لما يراه. .



يا هذا الكوكان الصاخب بالعريدة. . مثل دادائي يغاير انساق الاشياء. . يحول كل الاشياء الى محض رموز. . يشذب كل الاشياء من هذا الترهل فيها. . من هذه الزوائد البليدة. . ليوغل في التجريد. . يطفح في الحدس مثل طفل يحرق. . كل الشجر الطافح بالأخضر الى محض لون احمر.

يا هذا الكوكان. .مجنون متعالي. يرسم بكارة الخلق الاول. وحوشي حد اللعنة. . يرسم بنخاع العظام كل انواع اللعنات. . كل هذا التيه الذي نستظل تحته باسم التغريب.

عبر المشاكسة نكتشف. . نوقظ الاسطورة فينا. . عبر اللعب. . عبر العبث. . نعرف معنى جلالات هذا الذي فينا. . جلالات الداخل يطفح بالمعنى ابداً. . يعلمنا ان نرسم بكرية الاشياء الاولى ودهشة ان نرصد ذاتنا عبر هذه الاشياء.

وفلسفة التفقيس

في كل شيء تتشظى بيوضات الفن. . في اسطبلات الخيل ورائحة الروث الأخضر التي تعبق بالشبق الجنسي في كل مسميات الفريزة منذ (ديونيسيوس) وهو يعربد بين الخمر والجنس. وبيوضات تتشظى في مصحات للمجانين في بانوراما من الرسوم السايكولوجية. .ولدى اؤلئك الاسيويين وقد غادروا مناطق التجسيم غير موزعين بين الضوء والظل. ليناوا بعيداً عن اختناقات نقاط التلاشي في منظور اعورلا يعرف البصيرة او معنى الروح. .آسيويون ينغمسون في الروحي اذ يتجلون مع مثال علوي. .او ايقونة لا تعرف سوى دلالة التقديس. . في موسيقى هادئة من التأملات الثيوصوفية. في حدس يطفح بالحزن. في نتاجات من التجريدات تنبسط مسطحة مع انبساطات الكون. .والفضاءات التي تصل الى مصافي الروح هناك. في عتبة من الباراسيكولوجيا.

في نسغية مجنونة. .غريبة الاطوار. .تتشظى بيوضات الفن. .من مثال متعال. .الى محض برازمعلب لـ (بيرو مانزوني) ومبولة جاهزة لـ (مارسيل دوشامب) وفي



سيولات وإرهاصات وقذارات فن الجسد اذ يمسي حيثية من حيثيات لعنة هذا الخارج. . لعنة تشبه لعنات الارض طبقاً وبصمة الابهام. . فن يكشف مناطق مجهولة من هذا (اللا ادري) في سريالية لا تعرف ابجديات المنطق او الزرقة المتداولة للون السماء..اذ كل الاشياء تكمن وراء اقنعة هذا اليومي بعيداً عن قسرية السلطة. في ملاذات بعيدة عن العقاب. . في تعبيرية تعرف جيداً ملامح بكائية هذه الذات. . واسترسالات لهذا الوجع الانساني المطلق ابد اً منذ الازل وضريبة القلق الوجودي. . في عالم ملقى فيه الانسان. في عالم يؤجل فيه الحكم ابداً. . في معاني تتوالد مثل سيولات ركامات هذا البيض.

السريالية. . نحت في مملكة الحلم

إنّ السرياليين إنما يتوسمون الصورة بدلالة الرمز. . مملكة الحلم. . بوصفه خزيناً اثرائياً لا واعياً ينأى عن محاذاة المحدود والمنطقي اللذان لا يتكافئان ومساحات المعرفة الحدسية المشوبة بالصوفية بامتداداتها اللامتناهية وبكلية ما هو مطلق فيها وشموليته. . ودورها الاستبصاري في استكشافات اثراءات ما ورائية الأشياء وخلجات الحياة الداخلية الحقيقية وأحاسيسها ولذا كان فنانو السريالية مثلهم كمثل الفاتحين مجاهيل أراضي خام جديدة وغامضة، سابرين أسرارها، ليستكشف السرياليون بذلك حقائق السلوك الإنساني المتخفي وراء برقع إمبراطورية الوعي، ويتم ذلك من خلال أساليب التنويم المغناطيسي والتحرر من يقظة الإرادي والإيغال بعوالم من الجنون والحلم وتعاطي الخمر والأفيون أو من خلال الكتابة الآلية وشطحات الوهمي والمتخيل، ولا يقف السرياليون بحدود الاستكشاف في وإنما توسموا حركة الروحي والاستبطاني. . فهم نفسانيون تخصصوا بملامح الشخصية وعلاقتها انطولوجياً. . فهم ينحتون في عالم الحلم ويشيدون ممالك في إمبراطوريات من الوهم. . ويقرؤون تباشير الأشياء حدّ النبوءة، موغلين في تراكمات بدائية اللاشعور الجمعي مجددين أشكالهم مع لغة العصر في تشكيل توليفات سيميائية تخصب بالغرائبية والدهشة والصدفة في نزهة لموت مباغت أو في ضجة حياة ترفد

بالديمومة والغنائية، كاشفين بذلك عن مخاوفهم. . بل مخاوفنا. . وفزعنا. . ومسارات أو مسرات طفولتنا. . ونكوصنا وتخفينا وراء أبواب من العقد، ليكشفوا بذلك جدل صراع الأضداد بين الذاتي والموضوعي، والنسبي والمطلق. . والثابت والمتحول. . والمرئي واللامرئي. . إنهم بذلك يقدمون مخاوفنا. . وملذاتنا. . نتحسسها. . نتلمسها. . نواجهها بما يشكل تحدياً للوجود بخلق رؤيوي جديد للإنسان وقدراته الاختراقية.

إنّ الصور المتخيلة لدى السرياليين تكون أكثر عفوية في مجالات إخراجها فنياً في الخطاب الأدبي منها إلى مجال الخطاب التصويري نظراً لتعقد الكيفيات التقنية في تنفيذ الإخراج الفني للمنجز التصويري، والصور المتخيلة لدى السرياليين صوراً اختراقية لزمكانية العالم الخارجي شأنها شأن منجز الخطاب البصري لدى الطفل بوصفها تطفح بالحدسي التخيلي. . بل هم اقرب منهم إلى الوحوشي والفطري والبدائي الذي يتحسس الحقائق من خلال سبرها حدسياً ليصل إلى الخالص منها. . والمطلق والكلي. . هكذا الفنان السريالي يستبطن ماهية الخارج بفاعلية حركة الداخلي، متجاوزاً مدركاته الحسية إلى ما ورائيتها. يبدو إنّ أوتار الإيقاعات السريالية ذات صدى وجودي بنبرات عبثية. . تشكك في ممالك الفن القديمة بغاياتها وطروحاتها وممارساتها الاستطيقية ليشيدوا عبر المضامين ما فوق الواقعية أشكالاً جديدة. . برؤى جديدة. . اقرب منها إلى حدسية وطقوسية فن ما بعد الحداثة بعدميته وتمرده على الثوابت من القوانين والأنظمة.

واللغة التي تصف عالم اللاواقع لغة سريالية عبثية. . مجنونة. . قادرة على وصف جنون السرياليين ورؤاهم فهكذا هم السرياليون صوفيون، غير منغمسين في تجاربهم الصوفية فحسب. بل ثوار من الصوفيين. . يوقظون في الليل مشاعلهم. . فاتحين أراضي جديدة تحت قمر خلا سي جميل يريدون امتلاكه شأنهم شأن (كاليكولا). . فيما تتوارى النجوم الصغيرة بعيداً عن مشاعلهم التي تحدث صخباً بين ثنايا خطوط سوداء يتخفى وراءها فجر داعر. . هاهم يفجرون إسطبلات الخيل



بكل أنواع الديناميت والهدايا، ليطلقوا العنان لخيولهم وهي تركل أوثان الحضارات بعفونة مكاتبها وبجداولها وألواحها السوداء ومقاعد صفوفها المومياثية الباردة لينفخوا فيها بعض دفء من قصائد رامبو وعبث شيطاني ذي ملامح استفزازية لبودلير. وحيد في عالم شقي. وشك نيتشوي بكل الحقائق العاهرة في العالم. . ها هم السرياليون يوقظون طوابير الطلبة والعمال ممن يسيرون في صفوف. بفعل خطاب السلطة. طوابير. هي محض عماء. وسلطة متخمة بالرياء والرصاص. . توغل في هندسة السلوك الإنساني وتدجين العاطفة البدائية المشبوبة بالأخضر النقي لديهم بأخرى صفراء تتعفن مثل مومياءات وقاذورات المتاحف الكبيرة. ... إنهم سرياليون يعلنون ميلاد شموس جديدة بعيداً عن أخلاقيات المدارس في أيام الأسبوع لبشر يرتبون فوق صفوف من المقاعد يتأنقون بربطات عنق وياقات عريضة مثل أذني حمار مقدس. بشر أبوا إلاّ إن يكونوا مهذبين جداً، متخفين وراء أقنعة مزيفة جداً. حدّ الصدق المراوغ.

هكذا هم السرياليون يستيقظون في الحلم. ويصعّدون من رؤاهم الذاتية الداخلية بنشوة صوفية. مطواعة تخترق حجب الكون. إنهم يقوّضون صلادة الأشياء بضحك صاخب وبكاء مريع ويواجهون التخطيط المسبق بالارتجالات العبثية. وفوضى اللحظة، ودفء الصدق فيها، فهم يهشمون منطقية العالم. ليزهدوا فيه. . ويمارسون لعباً حراً فوق إيقاعات فضفاضة من المساحات ليخلقوا استطيقا حدسية في سيميائية فنطازية تبز اختناقات الوعي وتدجيناته. ساعين وراء فجر المعرفة والمعرفة الفجرية. فجر المعرفة ببدائيتها وتصوراتها الميثولوجيه وروح الخرافي فيها ونبوءات فجرية حدوسها. وسعياً وراء المعرفة الفجرية بعذريتها ودهشتها. ورائحة الطازج فيها، المعرفة لذاتها دون إن تظلل في غائيات غير غائياتها. هي بفطرتها ومتعة إيقاعات الرمز اللاشعوري بتداعياتها الحرة، ولهاثاً وراء الحرية ومطلق من محض مخيلة ذاتية توقظ كل أشياء الكون.. بالدهشة.

جواد سليم. . رهان على نصب الحرية

يا هذا النصب. . يا نصب الحرية. . امتدادك الذي يولد بعدك. .كنت تدرك انك لن تراه مكتملاً بعدك يا جواد يا بن سليم. .لكنك تدرك ماهو أعظم من ذلك..وعليك ان تقتنع بقدر كهذا.

قدر مهيب وجليل في ولادة نصب عملاق يحمل كل آهات العراق. . عراق يكابد ابد الدهر محض جراح. . ها انت تحمل القطعة (السلام). .امرأة تختلط فيها أشياء كثيرة. قطعة جميلة تشبه شكل بغداد. . تغتسل بالعافية عند الصباح. .تدور حول رأسها اسراب حمام. . قطعة نحت تمتلك اسرار الجمال وترفل بالحب. . مثل حبك لامك. . او حبك لهذه الدنيا كلها. . بغداد.

نصب أرهقك كل الإرهاق. .إذ يحاربك الكل..عامة الناس يشبّهون كتل النحت بالضفادع. .وفنانون من شدة الحسد قد بزّوا النصب على انه محض اشكال موزعة. . خليط يجمع بين الواقعية والرمزية والتعبيرية. .واشكال لبيكاسو..... .واخرى لا نجلو وهنري مور..لكنهم ما ادركوا قط ان النصب كان يتنفس حين تسحب انت نفساً وكان يحدث زفيراً حين تنفث آهات زفيرك يا جواد يا ابن سليم. . فهو أنت الأسلوب. .يا جواد يا ابن سليم. . فالفن ابداً رئات تتلاقح بالتأثير.. حسد وحرب وصراع افضى بك الى ان تدخل حميم مصحات عقلية. .آه يا هذا الجواد. .اذ يسلب منه كل شي. .لكنه جواد يجود على بغداد بأعصابه. .وبياناته. .وبغداديا ته. .ومنحوتاته الجليلة ترفل بالبساطة ابداً. . آه يا هذا الذي يؤسس مسميات جديدة لفن عربي معاصر ينسج خيوطه الاولى في بغداد.

موزع كان جواد بين النحت وبين الموسيقى وبين الرسم. .لكنه كان نحاتاً من حيث الاصل يحمل كل مسميات مظاهر النحت، المعاصر الجديد. . وكان رساماً اذ ارسى مسميات فن التصوير. .فن يتداخل مع منمنمات يحيى بن محمود



الواسطي، ودراما الحضارة الرافدينية وتراث من البغداديات، وبتأثيرات اصيلة لنماذج من فن التصوير العالمي ميرو. كلي. بيكاسو.... لكنه محض خليط يفرزعنه محض جواد. . وكان موسيقيا اذ كان جواد محض ريشة شفافة تطير مع موسيقى من الانغام. ينهل منها ايقاعاته في فني التصوير والنحت معاً.

تنظر (لورنا سليم) الى السماوات. موحشة السماوات بعد رحيل (جواد). تجرب حظها في اشياء عديدة مثل الرسم. . الزواج. السفر..لكن ابداً كانت السماوات موحشة بعد رحيل جواد.

شاكال. . ذلك الطفل الكبيرجدا

نكوصياً ترسم في زاوية من زوايا القلب. رسوم حدسية. مثلما الطفل يحدس عند الرسم. فلا مشكلة لدى الطفل من ان يمد خطوط رسم اليد ليتناول شخص ما تفاحة بعيدة عنه سعياً وراء متعة مضغ التفاحة. . ولا مشكلة لدى الطفل اثناء الرسم ، ان يمد خطوط قدم أحد اللاعبين لكرة القدم من مسافة نصف الملعب ليدسها مع الكرة في مرمى الخصم سعياً ان ينغمر في غبطة الفوز بفعل تقنية الحدس التي لا تقوم على شيء ما الا الفطرية. . ولا مشكلة كذلك لدى الطفل ان يجمع بين زمانين مختلفين فيجمع بين الشمس والقمر. وليس من باب الدهشة ان يظهر الطفل اثناء الرسم كل الاشياء التي تتقرفص داخل العربات والبيوتات والقطارات. فهو. حدسي. استبصاري. يرسم بنى الاشياء التي تتستر وراء حجاب بفعل خاصية الشفافية لديه. وهكذا هو(شاجال) يمسك القمر مرة واحدة. ولا يقبل اقل من ذلك مثل (كاليكولا). والفارق هنا ان (شاجال) يفعل ذلك بالبداهة. بل ويقتنص قبلة رومانسية على الرغم من قسرية نظام انساق الجسم. ونظام فيزيائية الاشياء اذ عادة ما يخرق (شاجال) كل الانساق..

هذا هو (شاجال) يتوزع بين التزيين وفي مخالفة تراتبية الاشياء. فهو آني يخرق النظام. . يخرق المنظور.. فلا يرسم الاشياء كما يحلو لها. . انما يرسمها كما يحلو له هو تماماً.



نكوصياً..(شاجال) اقرب منه الى رسومات المجانين اذ ينالون كل الاشياء شاءت أم أبت. . وفق تقنيات شتى. . انه فن الاستحواذ على كل الاشياء بالفطرة والغريزة والحدس الذي يطفح في فضاءات من الخيال.

عادة ما ينزعج الكبار..من كل الاشياء التي تترسب لديهم من سلوكيات الطفولة. .اذ يلغونها تماما. .فهي انما تشكل نقطة ضعف لديهم. .ليقطعوا كل اوصال البراءة. . واللعب الحر. .والخالص من الاشياء. .ليشتغلوا بالمكر..او بالقصد. .أو بكل أنواع النفاق. .إلا (شاجال)..اخضر يشبه طحلبة خضراء فاقعة. .اذ يحتفي بكل مسميات الطفولة لديه. .فهي مادة يستلهم منها مغايرة قوانين هذا الكون القاسي. .يقوض كل انساق العالم وأكذوبة العقل وابجديات تراكمات منطق يدمر هذا القلب. .اذ أبداً يرسم (شاجال) من عتبة من عتبات القلب. . فهو يرسم في محض فرضيات يؤمن بها. .يلهو فيها. .دون ان يتحقق منها. .فكل الفرضيات التي تغاير الاشياء. .جميلة وصحيحة لديه تماماً. .فهي إنما تتوضأ بالحب وتغتسل بالبراءة. وتدور في مدارات القلب..اذ ما قطع شاجال حنينه قط مع مسميات الطفولة ومساحات فضاءات اللعب الاخضر فيها. . فهي تشبه شكل الغبطة. .البهجة. .ايام العيد. .اذ يفضي كل شيء فيها..دون تلعثم. .دون حاجة الى عدة اكاديمي يحترف فن الرسم بالتزويق. .ترى كم يشبه (شاجال) في المغايرة (كوكان). . ؟ وكم أثرت رسوما ته ببيكاسو وميرو. .. ؟ فكان عتبة للاختراقات..للازاحات الكاسحة في فضاءات اللعب الحر في فن التصوير الحديث وبما وراء عتبة فن ما بعد الحداثة.

نحت ما بعد الحداثة. .مقاربات تفكيكية

أعمال نحتية معاصرة. .ضد الهالة. .ضد عفونة الصالونات. .ضد اعمال تتعفن برائحة اقرب منها الى رائحة القبر. .اعمال نحتية بيئية. .جاهزة تشكل حيثية من حيثيات الوسط الخارجي. .اذ هي مفردة يكتمل بها المشهد الخارجي. .اعمال جاهزة للعب حولها. .جاهزة للمس. .مثل اعمال (هنري مور) اعمال تتخللها انبعاجات تخفف من حدة صلادة هذه الكتل النحتية. . واعمال اخرى تتوافق مثل لحظات



العشق في انتصاباتها ازاء الفضاء. اعمال تحرص ان لا تتغاير مع حركة العربات. وقطارات المترو وركامات المقذوفات. .

اعمال نحتية ما بعد حداثوية تشبه شكل الماكنات المعاصرة. اعمال مجانية لا تعرف معنى التقديس. ليست احادية القطب..او ثنائية الاقطاب فلا صراعات فيها بين امتدادات الجسد والروح.

أعمال نحتية تتسم بالعدوانية المباشرة..ازاء الوسط الخارجي. وسط يتنفس باللاحقائق. اذ لا حقائق يرتكن اليها. وسط يضج بالعدمية..اعمال تنهض من ضجيج السكراب. . وشعلة اللحامات. اعمال تتنفس بملوثات هذا اليومي. وصخب السرعة والحركة..أشياء لا تنفصل عن افرازات مجتمع ما بعد الصناعي. .مجتمع جديد في منظوماته المتنوعة. يؤمن بالجاهز والاستهلاكي والعابر من الاشياء. . مجتمع ينغمس في الحياة. .

فلا مثالات بعيدة المنال منها اليه. مجتمع يوظف مرمياته ونفاياته في اعمال نحتية. ويتعرف على اشكال تكويناته ببساطة فهي من مخرجاته. دونما تأويل. وبعيداً عن لّي عنق العمل الفني من اجل تأكيد أساليب محددة أو تأويلات قصدية. فن يجد نفسه في سكراب الخردة في مرآب السيارات. . اذ ما عاد مهماً الانتاج انما التجارب التي تنتج فيها تلكم النتاجات..فهذا (ديفيد سمث) على سبيل المثال ينتج منحوتاته الخطية من المعادن. نتاجات اقرب منها الى فن التخطيط. .تكوينات تشبه مخططات المدن التي تضج بالحركة ودوامة اللا أستقرار. . اشكالاً تجريدية تكسر كل مسميات جاهزية الذائقة الجمالية في مسار تطور تاريخ النحت. اشكالا تدشن بالمعاصرة عبر اللامألوف. . انها اشكال لا تصيبنا الا بالحيرة. . والقلق الذي يعد نتاجاً لحضارة باتت تشكك بكل شيء.

ان نتاجات نحت ما بعد الحداثة خليط لفن مخنث يعبرعن الخنثية المعاصرة. .فن تتداخل فيه خردة السيارات وأعمدة البناء والزجاج والبلاستك وقطع ولقى



مهمشة ومسوخات الحرب.والاشياء المبتذلة.خامات تعيد نفسها لتشكل خطاباً بصرياً جديداً.

أشكال تمتاز بالتفكيك والخنثية. . هذا الثانوي يصّعد نفسه ليحتل الصدارة بدلاً من متن النص. .وهذا المهّمش يأخذ شكل العمل الفني الجديد. .اشكال لم تأت بغتة. .انما بفعل ازاحات كبيرة. بل وكبيرة جداً. . أذ إن نحت ما بعد الحداثة. .نسف للقواعد الاكاديمية والارتعاشات الانسانية الدقيقة والمثالات الثيوصوفية. . انها نتاجات تتوافق مع هذا الصخب اليومي. .الحركة. .السرعة. .الاستفزاز. . التمرد. . اعمال تتداخل بها بنى الرسم والتصميم والتكوينات التوليفية المجردة والجاهز من الاشياء. .اشكال ذات زوايا. .اشكال هندسية مجردة منطلقة تغاير المألوف. .اعمال تشتغل مع الفكرة. .وفكرة تشتغل مع السطح دون عمق ما.

وهذا النحت الاعتدالي. . الاختزالي. . فن الحد الادنى. . الفن التقليلي. . بتركيباته البنائية الدقيقة. .اعمال نحتية تتخلل ذهن المتلقي تمده بتأويلات تتفرش اوسع من مديات العمل النحتي. .اذ تمسي الفكرة اكثر حضوراً من محدودية العمل النحتي ذاته..اعمال تتعاشق مع افرازات التكنولوجي في مجتمعات ما بعد الصناعة. . نتاجات تدلل على القوة والمتانة والتراكيب المتداخلة لمواد متباينة تنأى بعيداً عن قدسية الاشكال التشخيصية لمادة البرونز او الجبس. .كتل مجردة تخرق الرؤية البصرية التقليدية لإعمال النحت بفضاءاتها الجديدة وحساباتها الرياضية الدقيقة لاشكال من المكعبات والمستطيلات والاشكال المنطلقة التي تشوش ذهن المتلقي أيضاً وتأخذ تشكيلات غرائبية. .اشكال تخرق مسميات النحت التقليدية. . مادة. . خامة. .فكرة. .فضاءا. .انتصاباً. ...لا توصيفات فيها. .لا توصيفات جمالية جاهزة فيها يمكن ان تعبرعن تجريداتها..لا افكارتحفر في العمق فيها. .انها اشكال لا فنية. .ولا جمالية بحدود مواصفات الجمال التقليدية أيضاً. .نتاجات تتركب بناءاتها من الرمل. . الأنابيب. .الزجاج. .الحديد. .الخشب.



.المسوخات. .تداخلات خنثية لمواد متباينة. .أشكال مهمشة. .أشكال تغادرالمعنى والتوصيف معاً. .لمجتمعات ما بعد حداثوية تتموه فيها الحقائق والمعاني اذ تتسول الفلسفة في طرقات نزقة مثل فتاة نزقة. في عروض للموظة. . لا معنى فيها الا لذة الفكر بحدود معالم السطح. .اشياء تنسينا شكل كروية الارض. . وشكل اللعنات. .والعقاب.

فوكو. . اركيولوجيا الفن المعاصر

فوكو هذا المنتمي. . اللامنتمي. . اذ يغاير المألوف بمناهج عدة. . يبحث عن المنزوي. . الجنون. . السلطة. .المهمش. .المريض. .جينيولوجيا الخطاب الجديد. . مستفيداً من طروحات ونظريات علم الاجتماع والعلوم النفسية والفلسفية والسياسية. .وفق مجسات ذاتية تتمثل قبل كل شيء بذات خلاقة لمفكر كهذا.

و(فوكو) لم ينضج افكاره قابعاً في صومعة صوفية. انما هو يعايش الوسط الذي يكتب عنه ويناضل من اجله. .اذ تكتسب طروحاته بذلك بعداً انسانياً مقوضاً التوجهات العقلية في المجتمع الغربي شأنه بذلك شأن (نيتشه) في طروحاته التي تقوض من تموضعات وانساق البنى الحداثوية وفي تنبؤاته لمجتمع ما بعد الحداثوي في ازماته وحروبه وتشذراته. في عملية خلق موضعي محض. .ينفصل عن الدلالات السماوية. .من هنا وطبقاً لانتماءات (فوكو) فيما يكتب ورجحانه لمناهج يعول عليها في كتاباته تلك يكتسب (فوكو) سمتي الانتماء. .واللا أنتماء لقد ابتعد (فوكو) عما معهود في لغة الفلسفة المثالية المتعالية. . فهو انما يكابد في صلب ازمة المعاصرة. .فالفلسفة لديه تشخيص للحاضر الذي يختلف عن الماضي. .وعلى كل ماعداه. .ان يشخص القضايا الاكثر سخونة في سلة المنبوذات المهمشات. . لتشكل صدارة الموقع في عالمنا المعاصر.

وعلى مستوى المهمش نلحظ الاهتمام بافرازات مجتمع ما بعد الصناعة كما هو الحال بفن الجسد الذي امسى خطاباً جمالياً بحد ذاته. .او سيادة فن التجميع. .هذا الفن الخنثي الذي يقوم على تشكيل لمواد متنوعة في توليفة من اللاتجانس



والمغايــرة والإحســاس بالعبــث والعــدمية. .فنــون تسـتيقــظ فيهــا معــالم الجنــون وفــنطازيا مــن الحــدس ودلالات مــن شــفرات اللامعقــول. .فنــون تكـتظ بالابعــاد النفسية. دوافع. .حاجات. .انفعالات. .فنون تقوم على اللاتأسيس اذ من خلالها يتم تفكيك كل بنى الانساق العقلية..وهذا لا ينطبق على فنون ما بعد الحداثة فحسب..اذ ان فنون الحداثة لا يخلو الكثير من حركاتها من التغريب واللامنطق فها هي الحركة السريالية تغادر الواقع إلى ما ورائه عبر اللامنطق في المنظومة العلاقاتية الصورية. .والرؤى. .والأفكار..بل ان حركات مثل الوحوشية تشتغل طبقاً لمنهجية حدسية تخيلية عالية، اذ تشظي من منظومة العقلي. .وهكذا الحال في اعمال شاكال وخوان ميرو وبول كلي. .بل ان الجنون لدى السريالية يعد مصدر الهام في خطاباتهم الجمالية وكذلك في مسرح اللامعقول الذي يشظي من بديهيات المألوف والسائد من الاعراف في عالم التجربة الجمالية اذ تأخذ المحاور الاساسية لدى (فوكو) اشتغالات أكبر مدى واتساعاً على مستوى حركات فن ما بعد الحداثة التي تشتغل على ترسيخ فن المهمش والمخنث والجنون وتفعيل التجربة السايكولوجية في الخطاب الجمالي. .اذ تتداخل مع الابعاد الانطولوجية في تجارب فنون ما بعد الحداثة. .بتأكيد فعل التجربة. .الشعور..اللذة السادية. .اللذة المازوكية. .اللذة الجنسية. .واقتران هذه الاخيرة بفن الجسد. .اذ يعد الجسد مقوماً حضارياً في مادية العالم المعاصر يتصل بذاتية المنتج. .ومادة اساسية في الخطاب الجمالي بل الخطاب الجمالي ذاته. وقد امست ذات الفنان حيثية اساسية من حيثيات العمل الفني وأمست التجارب معـطآ جمالياً حقيقياً يتجاوز الخطاب ذاته.

يا هذه السلطة تخرق الاشياء. .تحدث فيها. .تغيراً في مساراتها. .يا سلطة هذه المجتمعات المتمدنة. .تحجر الناس. .مجانين. .منبوذين. .مرضى نفسياً.. تعمّق من هوة الانفصال بين هؤلاء وأبجديات المجتمع. . يا هذه الحقائق التي تصطفيها المجتمعات وتنبذ ها في يوم ما. .المجتمعات ذاتها. . اذ عاهرة هي الحقائق أبدا.



يا هذه الذات تتلون فيها كل الاشياء. . بل تلّون كل الاشياء. بالقصد تارة وباللاقصد تارات اخرى. . يا هذه الذات. تتمثل الاشياء. . تترك اثراً فيها. . يا هذا الجنون الذي يحجر في يوم. . وينتج من خلاله (دالي) اعظم آيات اللوحات السريالية. .

الفن الكرافيتي. ..استفزازات بصرية

هذا الفن الذي يدعى بالفن الكرافيتي. فن. سريع الانتشار.يشبه اللهاث. . لصيق الثقافات الشعبية. . ولسان حال الساخطين على كل انواع السلطات. . فن يحرض الاخرين على التمرد. . والتهكم والاستفزاز.. فن يوظف الحروف والكلمات والافكار. .فن سرعان ما يجد ضالته على سطوح من جدران انفاق المترو. وداخل عربات القطارات وواجهات الابنية. يشبه الاكلات السريعة في مطاعم شعبية رخيصة الثمن. . فن يخاطب الجميع دون تكليف ما. . او حواجز ما. . لينتج بذلك جماليات جديدة تقوض كل مسلمات الجماليات التقليدية. .تقليعة جديدة من الجمال. . مثل أي من فن الموظة. . فن تتداخل فيه الابعاد السايكولوجية. .والشخبطة. .وصخب عنفوان الاشياء. . فن تتداخل فيه الكلمات والحروف بفن الرسم والتصميم. .اذ يوظف بذلك انواع من الاساليب والتقنيات. . فن يعبرعن كل انواع الصراع والضغوط الاقتصادية والاشكالات الثقافية ويكشف كل أساليب السلطات القمعية. .فن آني.. سريع. يقترن بالحالة والتعبير العفوي ويؤسس له عبر مسميات فنون البيئة المحيطية..والفنون البيئية وفن الجدار. .اذ يغدو الجدار واقع حال لفن جديد ينشرعليه كل انواع الغسيل. .وكل آهات هذا الداخل. . وكل التحريضات ازاء هذا الخارجي.فن تشترك فيه حفريات وتشظيات شكلية وجمالات لاشكلانية. . وتجريدات وخطوط كرافيكية. . واشكال حيوانية وسيل من السيميائيات. .واحرف وتراكيب لكلمات. تفصح عن اشياء عديدة. .فن دادائي الأصل. إذ يحرض عادة بروح من التمرد.

البوب ارت. . هموم الستريت

ما عادت سياط (دافيد) الكلاسيكي الجديد تفعل فعلها في الحفاظ على الرباط العشائري. .اذ كان (دافيد) رساماً يتلبد بكل مسميات السلطة. .وهو رسام البلاط الملكي اصلاً. . هكذا الفن الشعبي. . فن يستعرض كل حيثيات المباح. .ويقوض كل استبدادات السلطة. .كل قباحات السلطة..فن يرسخ اللاتوصيفات الجديدة للاعلان ويعمق من عدمية الذات وتشتتها. . هذه الذات ما بعد الحداثوية وهي تتنفس موجوداتها. .ملذاتها المادية والحسية اذ تنغمر بانغماس لّذاتي في سيل من هذا اليومي.والعابرمن الاشياء..في زمن امسى كل شي فيه يعرض للبيع. .ويعلب جيداً. . ليكون جاهزاً. . فما عادت الاتيكات الباريسية في القرنين الثامن والتاسع عشر التي تتمسك بتلابيب الثقافات الرفيعة ، والتوجهات الارستقراطية تفعل فعلها في عصر يرفع ناصية شعار الثقافة الشعبية. .هذه الثقافة التي تطعن. . تخرق. كل ثقافات الارستقراط. .والنخبة. . والصالونات المتعفنة بالمتحجرات من النتاجات الفنية. . ما عادت هناك مسلمات في زمن ينكسر فيه افق توقع المتلقي أبدا. .فما عاد هناك من حكم نهائي ازاء الاشياء. .والمتحولات. .في عصر يعلق فيه الحكم. .اذ ابداً ملقى فيه الانسان. .اذ تشظي نتاجات الفن الشعبي ذهنية الاخر بكل فضاءات التلقي. . لتتجاوز تراتبية سلمية الاشياء. . فليس هناك مواصفات مسلماً بها للجمال. . لا مقاييس لجماليات لـ (فينوس) أو (هيلين). .لامثاليات. .لا ارتجافات من التقديس لفن يتنفس بأكداس البضاعة ورائحة السوق والحاجات. .لفن يفترش مساحات الاعلانات وعالم الدعاية والصخب اليومي في مدن محض عاهرة لا تعرف النوم في دوامة مدخلات ومخرجات ضجيج الاستهلاك. .والتفريغ لمخزونات الكبت الجنسي. . وهذا التداخل بين الصناعي والتجاري والتقني في استعراض لثقافة هذا السائد من الاشياء في مجتمع يتمسك بامريكيته وركامات ثقافته الشعبية. .اذ هي مرآته وامتداداته الفانية. . لنتاجات واقعية



لكنها لا تقف بحدود صنمية الواقعية الاشتراكية مسلمات أو واقعية (كوستاف كوربيه). .انها تمرد على الثوابت في عصر التفكيك. .لكل التوجهات ما بعد البنوية. . في عصر انفتاح الذات الفنية واشتغالاتها بحدود السطح وخرق للذائقية وابجديات الجمال. .نتاجات توغل في الرمز. . توغل في التجريب. .رغم الافراط بتراكمات هذا الواقعي الذي لامفرمنه في مادية حضارة تؤسس لنفسها في زمن من اللاتأسيس على ركام من المادي والحسي والزائل. في خليط من التكنولوجي والتقني والتصميم والفوتغراف وفن الاعلان. . فنون محملة بالشك والتشتت الذهني والترقب واللاأدري واللآاتفاقي في الرؤية والاسلوب. . فنون محملة بالخنثية والشبقية والدعائية والانبهار والعصرية والموظة وخفة الظل والتهكم والاشياء المهمشة. .وواقعية مفرطة بالواقع تنسف كل تراتبيات الواقع في الوقت ذاته. .لنتاجات تجمع خامات شتى. .تشتغل بالتشخيص. . والرمزوالتجريب. .لكنها تلتقي جميعاً في بلهاثات هذا (البوب) سواء أكانت نتاجات امريكية أم اوربية. .فن يكشف كل مسميات العرّي لديه لمتلقي استهلاكي. يتلقى بحدود الاتصال الثقافي الشعبي. .بحدود هذا الوسط الشعبي الصاخب. . هكذا هو فن (اندي وارهول) و(آلن جونز) و(اولد نيبيرغ) و(جاسبر جونز) و(ديفيد هو كني) و(روشنبيرغ) و(ريتشارد هامتلون) واخرون. . هؤلاء فنانو الدادائية الجديدة. .امتداد لروح التمرد الدادائي. . وتهكمية هذا الدادئي المفرط بالاختراق. .والثورية. .(مارسيل دوشامب).

البرتوبوري. . استطيقا الترقيع

هكذا الحرب تمنح رؤى من الجحيم. .اذ تنفخ النار فينا ابداً. .فكانت (جورنيكا) بيكاسو مسوخات تغاير كل جلالات الطبيعة الكذابة. . مسوخات يتصارع فيها اقطاب الاسود والابيض وما بينهما من درجات. . مسوخات الحرب ذاتها. .انها جحيمات الحرب. . لعنات الحرب تفعل فعلها في خطابات (البرتوبوري) اذ يصطفي تقنيات معالجاته من شظايا. .مخلفات. .عدة الحرب ذاتها اشياء تفرزها الحرب. .حرب ليس لها الا ان تفرز سيلاً من لعنات. . موظفاً خامة الخيش في فن



الرسم. . قماشات الحقائب. . خامات اكياس الاغاثه. .لتشكل جملة من الترقيعات. . فوق سطحه التصويري. . اشكال تتقطع. . كما تقـّطع الحرب اوصالنا. .اوصال الارض. .ترقيعات يشد بها (البرتوبوري) انسجة الاشياء التي مزقتها الحرب. . ترقيعات. تبين لنا حجم هالة الحرب والتمزق الذي يحفر فينا بفعل ماكنة الحرب. . اعمال تجريدية تحتفظ بدلالات تجريدية تبوح بكثيرمن الخفايا. . بفعل هاجس من التقنيات.

ها هو(البرتوبوري) ينغمس بالتقنيات. .يصنع ملامس من السطوح لا تعرف الا سمة التباين موظفاً قطع الخشب بعد ان يحرق بتباينات من درجات الاسود والمواد البلاستيكية التي يعرضها للحرق هي الأخرى. .إذ تنتج الحرب تقنيات من المخلفات. .المحروقات. . اذ نحترق جميعاً في وسط هالة الحرب.

دوبوفييه. . جماليات بدائية جدا

ابداً يبحث في ثنايا الوحشية التي تقبع بعيداً وراء وجوهنا. . في مناطق قصية تقع خلف قناع. . ترتكن عند انحدارات الظل. .ابداً يبحث في بداهة الساذج اذعفوياً يكمن وراء اقنعة اليومي.

انها نتاجات تفرز لنفسها تبويباً أخر في هذا القبح الذي ينقلب ثورة من الجماليات الجديدة. . هكذا هو فن (جان دبوفيه) اذ يوظف تقنيات عده لتشكل محض سيميائيات تتعاشق مع خامات نسيجية فن الرسم لديه.. أوراق معدنية. .مواد بناء. . تلصيقات من الورق. . دهانات من طبقات الزيت السمكية وشقوق وحفريات وسيل من الرماد. ... ومواد اخرى. .اذ ينتج أعمالا تهتز جمالاتها في عتبة مسميات فن بدائي خالص. .فطري. .طفولي يكمن في قرارة نفس (جان دبوفيه) عتبات معمورة بالحدس التخيلي. .اشياء تصيبنا بالدهشة. . وصدمة الاشكال الدميمة. . القبيحة. . لترفع ناصية قيم استطيقية جديدة. . لاشكال اقرب منها الى الاشكال الكارتونية التهكمية. .خطوط لونية تصيبنا بالدوار. .مشاكسات طفولية. . توظيفات للبيئة المحيطية في السطح التصويري. .احلامنا. .كوابيسنا.



احتدامات لهذا القلق الداخلي. . هامش من الحريات الشخصية تعلن عن نفسها بأباحية مفرطة. اشكال اميبية تلقائية تتحد حيناً وتتقاطع في احيان اخرى. . اشكال تتراكب سيميائيات اقرب منها الى الانشاء التعبيري بالكلمات. .اشكال مموهة تشكل خطابا نفسياً يتخفى وراء الاشياء التي تبدو سعيدة. .اشكال تسخر منا. .عبر الساذج والتلقائي فيها.

فن الجسد. . محمولات ازاحية

فن ما بعد حداثوي. يقدم نفسه على شاكلة كهذه. .اذ يغادر الأطر التقليدية للوحة ونمطيات الأعمال النحتية. . فن يهتم بالحدث. .وان تكون انت جزء حيوي من هذا الحدث. .فن يهتم بانغمار سعادة اللحظة. .اكثر من اهتماماته بمخرجات النتائج الفنية. . فنون ماعادت وليدة فنان محترف. . فالكل فنان. في عملية الانتاج. . اذ لا معايير محدده لانتاج الجمال. .وان يتساوي في الفلسفة البراجماتيه التجرية الجمالية بين الانسان العادي والفيلسوف.

هكذا فن الجسد. .جسد يشكل وعاء للعمليه الفنية يعد وجوداً لخطاب جمالي. .اذ يغادر الفن جميع التوصيفات السابقة لفن الرسم. وهالات التقديس. .وابجديات التلقي الكلاسيكي.

فن يهتم بحدود مادية وحسية التلقي الجمالي اذ يعرض الجسد. .أيحاءات. .ايماءات. .لصراع وتمرد وردود فعل استفزازية ازاء هذا الخارجي. .يقدم عروض قسرية. .اوضاع تتعارض مع فيزيائية النظام الوضعي والتكويني للانسان. .لقطات تتعارض مع المنظومة الانسانية بفعل اضهاد الاخر. .السلطة.....اذ تختلط اللقطات بشعور الحالة. .النرجسية. . المازوكية. . الفضائحية. .الشبقية. .مشاهد مقززة. .مشاهد تدعونا الى ان نعيد النظر بالمنظومة الاجتماعية والاخلاقيه والدينية والقيمية عموماً. .. من جديد. .هكذا فن ما بعد الحداثة يبحث عن الصدمة. .الانبهار. .عبرالتحولات الكبيرة بفعل الازاحات الكبيرة.

التجريد بين الروح والغريزة

لعل ما يمنحني مشروعية الكتابة عن التجريد بلغة تغادر الوصف. . باعتبار إن التجريد لا وصف له. . لعلي بذلك أنشد مكمن جوهر التجريد الذي يعد جوهراً للأشياء، بل هو أصل. . فأتوسم بذلك لغة الروح. . أو لغة الشعر. . والأمر سّيان. . فلا مسافات فاصلة بين الروح والشعر. . إذ أن هناك تماساً من الارتجافات بينهما. . وإذا كانت لغتنا سيل من اللعنات. . وصولاً إلى الحقيقة. . التي تذيّل تحت خفايا الخطاب الجمالي. . فلتكن كذلك. . إذا كان الإصغاء ضرورياً إلى نبضات القلب. . بعيداً عن سلطة رقابة أكاديمية مشروع الكتابة التقريرية التي تتحنط بالعفونة والبرودة والعجز غالباً لتنأى بعيداً عن الإصغاء الحقيقي لإيقاع ضربات القلب عندما تخفق متسارعة. . مثل تجاربنا التي تتفسخ في مستنقعات حظائر الجاموس الأسود لتضج برائحة الروث والشبق الجنسي. . لإمبراطوريات ما قبل العقل. . أو لإمبراطوريات العقل. . والتجريد لا شك انه ينغمس بمحمولات السماجة. . الغريزية. . الطفولة. . البدائية. . الفطرية. . الشاعرية. . الحدس التخيلي. . الرمزية اللاشعورية. . تارة. . وتارة أخرى يتسامى بالحدس العقلي. . حركة الروحي. . ارتقاءات الذهني المجرد. . الخالص. . المطلق. .. وهكذا لغة الشعر. . القصائد. . تولد من إرهاصات احتدامية الشبق الجنسي. . أو يمسي مرآة للمطلق ذاته. . والجليل الذي آثر أن يفارق حسية العالم الأرضي. منولوج داخلي. . يتوسم حدة ومرونة الأشكال الخالصة. . أشكال. .. مكمن للجمال الخالص. . أصل كل التأسيسات. . إذ كل ما يولد منها. . تشظيات لها ليس إلاّ. . أشكال كاملة. . لا يشوبها شيء ما. . إلاّ سمة التكامل. . مشرعة التأويل. . بين رحى الحدس التخيلي والمنطق. . مثل سر جمال أشكال الموشور.. رقائق مسطحة من المثلثات. . تبدو كأعداد فيثاغوراس. . جوهر العالم وأصل تفسير الظواهر فيه. . مثلثات. . نماذج من الأهرامات. . لتجريد يوغل في التاريخ. . منطق من الهندسة. . شكلانية خالصة. . تفرز أفكاراً خالصة هي الأخرى. . بل هي أكثر من إستطيقا معاصرة أيضاً. . أو كمربع بهي بالتكامل. . ينضج بالمنطق كلهُ. . مثل



الحق لا يسمو إلى التفاصيل. . إذ تسمو إليه التفاصيل كلها. . فتتشبه بـه. . ومستقيم من اللانهاية. . مستقيم. . حاد. . واضح مثل شعاع شمس الظهيرة عمودياً لينتج زاوية قائمة. . مثل لعنة قائمة. . حادة فوق سمت الرأس مولداً إحساساً بفكرة قيام أول الحضارات.

تحتفظ الأجرام الصغيرة. . الذرات الصغيرة. . بنظم الأشياء الكبيرة ذاتها. . تركيبتها. . منطقها. . وطعم اللامتحول فيها. . راكداً ركود جماليات ارسطية تتنفس بالحسي. . معادلاً موضوعياً. . لكل المطلق. . فضاءات من المطلق. . تتنفس ارتجافات تشظيات دواخل الذاتي. . أشكال أفلاطونية لا تتدنس بتحولات الزائل. . العارض. . استطيقا مقدسة بالمثال. . مشوبة بسكرات ثيوصوفية افلوطينية الملامح. . تشبه ومضة لحظة. . يقتنصها (سيزان). . لحظة يحيط بها بالجوهري دون الزائل. . يتحد معه. . غير مبال بسيل التحولات اللونية. . بعد أن تشبع بها. . دون إشباع للأبدي. . ليجهز على اللحظة التي يقتنص فيها المطلق. . إذ لا يقوى (سيزان) أن يجمع اللحظات كلها مرة واحدة.. ليتسرب منه المطلق كله مرة واحدة. . يا حلم هذا الجزئي. . يمسي كلياً. . يا حلم هذه العاطفة المشاكسة بفوضى من البكائية. . ودراما أسطورة صراع الإنسان. . يمنّي نفسه بأكاذيب من الخلاص. . بالفناء التام أو الغبطة الكاملة. . بعاطفة تغدو محض إستبصارات من العقل.

يا هذا الكلي. . جليلاً. . بهياً. . يتجاوز عتبات الألم المباح. . وتصدعات الآني الذي يضج ببكائه الداخل. . ضرورات تعبيرية تتمسك بتلابيب المطلق. . تحلم أن تفضي فيه. . يا كل خلاصات الفلسفة تجد تجلياتها عبر الأشكال. . الألوان. . عبر عبثيات اللهو. . أو تشييدات تنويرات العقل. . سطوح تصويرية لخطابات تبوح بسيميائيات الروح. . تتسم بالتأويل. . مثل سموات جليلة. . جلال الموسيقى. . قصائد عارية من كل شيء إلا من التأمل. . غنائية شعرية أعظم ما فيها غنائية الشعر ذاته. . يتقوض بالفرح الذي فيه والبكاء معاً. . لينضح تأملاً. . ينسل مع حركة الروح. . يتشظى عند الآخر. . تجاربنا المليئة بالتصدع. . بالتأمل. . بعوالم ما قبل العقل. .

بعوالم ما بعد الموت. . سباحة في دراما الروح. . مع التيار. . ضد التيار. . سباحة مسكونة بالدهشة في مطلق مهيب من كون خارجي. . مطلق من الرهبة وسرمدية دوران الأجرام السماوية في اللامتناهي. . ولبكاء الداخل. . محض بقية. . مثل جمرات تستعر دون أن تنطفئ. . لمتعالٍ يغيّر كل الأشياء. . يغاير زمن الأرض. . مكان الأرض. . في بانوراما اللون. . والسطوح المستوية. . وخطوط وحفريات البوح الداخلي. . إذ تغادر الذاكرة أشياءها. . متعالٍ يُوغل في المطلق دون أن يكون ملقياً في الأرض. . ليعلن تأجيل الحكم فيها

يا هذا التجريد. . قانون أشمل. . نماذج من الأشياء الأولى. . قانون يحوي كل الأشياء في سر اختزالاته. . واختراقيته لتراكمات من المتحول. . ترتكن في الثابت فيه. . تجريد منذ أول الخلق يكمن في الغريزة والعقل معاً. . في الحداثة وما بعد الحداثة.

يا هذا التجريد. . مثل حدقات العيون الزرق. . تفضي إلى سموات تكتظ بالزرقة. . تغرق في الأزرق. . أو تفضي إلى ارتجاجات اللامتناهي. . في بحر من الأزرق. . لون بارد. . يتسع. . يدفع نفسه نحو الخلف أبداً. . نحو اللامتناهي. . تجريد. . مثل ضباب الشتاءات يصعد فينا الخوف من مسميات ذعر هذا الخارجي. . تجريد يشبه ركامات الثلج تغطي كل شيء. . مانحةً إيانا دعوة للانفجار في بكاء طويل. . يمتد امتداد حزن الأرض الموشاة في الثلج في ساعات الفجر. . إذ تتعطل الذاكرة. . بكاء أقرب منه إلى عواء الذئاب في وجه دميم لقمر أبيض كسول. . لم يغسل وجهه قط. . تجريدياً يتشح بالأوساخ. . قمر أبيض. . محمّل بالقدسية. . ما غيّر لونه قط. . ما غيّر مساراته قط. . يشبه شطية من التجريد الأبيض. . حزين. . يشبه أحزاننا القديمة جداً. . مذ كنا نجنّ بالأسطورة.. تسكننا الدهشة. . مذ كانت الأرض مسطحة. . تمتد في التجريد. . دونما حاجة إلى أرض كروية. . تتسع بالبكاء المر معمارية تجسيم إنساني أعمى لم يهتدِ إلى حقيقته العاهرة. . إذ يكابد إشكاليات الفلسفة حتى الساعة.



تجريد يشبه أول صيحات الخلق الأول. . صيحات بدائية توحي أكثر مما تتكلم. . مجردة إلاّ من الإيحاء. . مثل خرائط قشرة الرأس المدهونة بطلاء شبكي محكم البرمجة من العصب والدم واللعنة. . رأس شبكي مثل شاشة صغيرة. . تستوعب كل السموات. . سموات من المطلق. . الأبدي. . الذي يتجذر في الأنا الصغيرة. . الكبيرة معاً.

تجريد ينحو منحى ظاهرية (هوسرل). . يتجه نحو ماهيات الأشياء. . أصل الأشياء. . بالإصغاء لها. . بخبراتية وقصدية ذات مثالية متعالية. . تشرع صوب الأشياء بالشعور. . الشعور بشيء ما. . استقصاء للأشياء كما تتبدى لنا. . مكاشفة الأشياء بأسلوب وجود الوجود. . بالقوى الاستبطانية. . بقوة المعنى التي تمنح الأشياء تمظهراتها ومنظومتها العلاقاتية. . علم يقيني يمر بشعور الذات. . بالمطلق الذي يسكن ماهيات انطولوجية. . كما في عالم المثال. . بالمتخيل السارتري يفارق حسية الأشياء ليتوحد معها مرة أخرى. . في متواليات من تشظي المعنى والتأويل الهايدجري عبر تعليق الحكم.

تجريد. . يطفو بحدس استبطاني برجسوني الأصل. . بلغة تحتية الخطاب الاستطيقي تحمل ملامح (فوكو). . خطاب تجريدي يفارق مسلمة الإطارات لينفتح على جدل احتدامية الضرورات الداخلية. . تجريد يقطع حواراته مع التفاصيل الصغيرة محدثاً حوارات تستعر بالروح.

تجريد ينضح بالعقل والروح معاً. . في منطق من الرياضيات أو يتشظى مع محمولات حيامن غرائز اللاشعور. . في سيميائيات البدائية. . وعصر الأسطورة. . مذ كان القمر يعرف الحياء. . ويأكل مع الناس. . مذ كانت الذئاب تنام مع دجاجات الدار. . مذ كانت قرانا بسيطة. . مختزلة. . مجردة من كل شيء إلاّ من الحياء. . تنام بسلام في عراء البرية.

تجريد لوجوه سومرية. . دائرية الشكل أو تأخذ أشكال قوالب من المستطيلات. . بعينين واسعتين تشعان بما يتوافق وسعة المطلق العلوي. . عينان



تخترقان التحجب لتستبصران الرؤى. . الحقائق التي تتخفى وراء تمظهرات الأشياء. . الحقائق التي تحرك الأشياء. . مثل السحر يفعل فعله في الحكايات القديمة. . أو مثل قاذورات ورائحة الجنس وسماجة السلوكيات السلطوية وديمومة الحياة ولا نهائياتها في إسطبلات اللواط والعهر. . تغدو. . تجريدات. . هي استبطانات حقيقية لواقعية من السحر لدى (غابريل غارسيا ماركيز).

مذ كان الناس يخيطون نسيج الأسطورة بالبساطة خالقين آلهة. . ليضحوا بأنفسهم دونها. . ويمدوا أيديهم من البسيطة إلى الله في صوفية من التجريدات لا تعرف الحواجز. . ليمنحهم الله كل ما يطلبون مرة واحدة بشكل خالص. . دون جزاء أو شكور. . إذ كان الحدس آنذاك لغة ومنهجاً ينفتح ومضات استبصارية في فضاءات من المعرفة الذهنية. . التخيلية. . التجريدية.

تجريد يُعدّ رؤية للأشياء البكر. . ماهية تكوينية للمنظومة العلاقاتية للشكل عبر حركة العناصر. . خطاً ولوناً وملمساً وفضاءً وإيقاعاً. . صوت الأشياء الحقيقية الأولى. . لون إيقاعات أول لحظات الخلق. . وهي تنزع عنها ما تراكم عليها مما هو زائد وعالق بها، إذ أن سر مخرجات الموجودات يكمن في أصل المنظومة التكوينية فيها. . الجذر التأسيسي الذي تتفرع منه كل التفاصيل الأخرى.

تجريد يكمن في الصور السلبية للأشياء. . فيما يتبقى بعد التثقيف فيها. . بعد إزاحة تخمة الاثراءات فالأشكال ثرية جداً في بساطتها. . واختزالاتها ولون تجريدات الزهد فيها. . زاهدة بكل شيء كجدران طبقات زقورة أور. . تجريدية مسطحة. . تأخذ شكلاً هرمياً ينفتح نحو مطلق من السموات. . أو كملوية سامراء. . حلزون من التجريدات يرتقي فيه الزاهدون إلى الله. .. أو كعبة خالصة من كل شيء. . تهذب بالتجريد.

تجريدات استطيقية. . معطى لدهشة البدائي الأول وهو يترك أثراً قد اختطه خلفه بعصاه. . إذ ينظر خلفه ليرى أشكالاً مجردة من الخطوط المستقيمة والمتموجة والمنكسرة. . أو أشكالاً تنتج بالصدفة مثل تبدل وجه الصحراء بفعل حركة

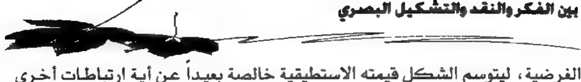


العواصف فيها. . أو مساحات لون الملح. . أو لون الثلج يغطي كل الأشياء بالأبيض. . أشكال تنتج مثل السحر. . بكرية. . عذرية. . تشبه الأشياء في أول تباشير الفجر عبر الإصغاء لها في طقس من الصمت. . الإصغاء لها بالروح والفكر بعيداً عن كل الفيزيقيات التي تسلب العين والأذن. . مثل الطقوس الروحية لا تؤتي أكلها إلا بفعل التأمل المحض في مساحات من التجريد. . هكذا البدائي يكشف التجريد في الآثار التي تتركها يداه على جدران الكهوف. . أياد ملوثة بدم الفريسة أو بسخام مخلفات نار الطهي. . ليتفاجأ ببقع لونية من التجريد تشبه أشكال الكف. . مثل السحر. . يرسم حيوانات واقعية بخطوط تجريدية. . يمارس طقوس السحر فيها. . بدائي يتفاجأ بأشكال تنتجها يداه وهما تنغمسان في الطين. . أشكال من التجريد. . مثل فينوسات تجريدية مخروطية النهايات تتنفس بسمنة من الشبق الجنسي.

تجريد يشبه أول صيحات الإنسان البدائي. . في وجه الكون. . صيحات من الهمهمة لموجود مُلقى. . صيحات مسطحة. . تمتد بامتدادات الكون في أثيرية من الحدس والتنبؤ والخوف من الغد. . صيحات لا لون فيها. . لا شكل لها. . صيحات خالصة تتأمل معالم الكون الخارجي في تحولاته. . إنكساراته. . موته. . وأشكال الولادة فيه. . لتفرز بالتأمل ذاته بكاءً خالصاً في مساحات من التجريد.

وعودة إلى بدء، فإن احتدامية الصراع لمغايرة تشييدات العالم الخارجي لقصدية فاعلة في خلق تشكيلات استطيقية تجريدية. . لم تأتِ اعتباطاً أو بشكل مفاجئ. . وإنما هناك تأسيسات ومرجعيات تاريخية يعود البعض منها إلى فن الكهوف، بل إن الكثير من الفنون القديمة على الرغم من واقعية العديد منها إلاّ أن نتاجات هائلة منها تمّ تنفيذها بأسلوب تجريدي. . طبقاً لاختزالية معبرة. . أقرب منها إلى التعبير عن ماهية الذوات والأشياء الحقيقية منذ أن قعّد الفنان القديم رؤيته التسجيلية التوثيقية لحيثيات العالم الخارجي طبقاً لمسوغات كانت تحكم رؤيته تلك، تتصل بعالم السحر والروح والديمومة والمثال، واللهاث وراء الماورائي والخوف منه معاً، ولا ضير أن يتصل التجريد بالمضامينية الواقعية لتلك الفنون لكن يبقى

التجريد يفعل فعله استطيقياً من خلال آليات اشتغاله في صياغة تلك المضامين، وبالمحصلة ليس ما يثير الدهشة أن يتغلغل الفن التجريدي بفنون قديمة تزينيه وبدائيه وفطريه، والنتاج الفني التجريدي عموماً يعد نمطاً من أنماط التفكير. وسمة من سمات الشخصية المبدعة يتصل بمتغيرات عديدة كالعمر والإدراك والجنس والبيئة والذائقة والعقيدة.. ولا تنحسر كيفيات إشتغالات الفن التجريدي على الفنان الحديث والمعاصر، إذ أن له اشتغالاته في رسوم الأطفال أيضاً. فالطفل له اختراقاته لكثير من التراكمات التفصيلية فيكفيه أن يرسم دائرة لتشكل لديه كائناً بشرياً، بل ويشكل بالمربع منطقة الصدر، فيما يتدلى مستطيلان يمثلان الساقين، والطفل غير ملزم أن يرسم البنية الجسمانية للشخصية كاملة. كما أنه لا يتقيد بالمنظور التقليدي، بل يخترقه بأبسط صورة وأكثرها تعبيراً في الوصول إلى الحقيقة بقدرة تأويلية هائلة يرتكن إليها الطفل عبر إسقاطاته السايكولوجية عبر منظومته الشكلية واللونية، بل وفي قدرة الطفل على استبصار ما وراء الأشياء المادية، من خلال فعل سعة فضاءات الحدس التخيّلي لديه، إذ تعكس هذه السمات وغيرها قدرة الطفل على التجريد ومغايرة حيثيات العالم الخارجي. وهكذا الحال في رسوم البدائي فيكفيه أن يخطط خطوطاً بسيطة لتأخذ دلالات تجريدية رمزية تتسم بشمولية القانون أو الأنموذج. كما في إشارته لشكل الإنسان الذي يأخذ منحاً رمزياً تجريدياً، وفي عصور تكوين الحضارات الأولى كما في حضارة وادي الرافدين، إذ نلحظ ذلك على سبيل المثال وليس الحصر في أشكال الآلهة التي تتخذ السمة الرمزية التجريدية، وتعد الأشكال الهندسية الجذر التأسيسي للأشياء، بل وماهيتها الحقيقية، وقد رفع (أفلاطون) من قدر الأشكال الهندسية إلى حدّ التطرف، إذ أنه رفع شعار يحظر فيه دخول الأكاديمية إلاّ من ألمّ بعلم الهندسة، إذ تتسم هذه الأشكال بالموضوعية المثالية والثبات والجمال الخالص. فالجمال يكمن فيها قبل أي شيء آخر. وهي أنموذج لكل الأشياء الأخرى. وكذلك عليه الحال لدى (كانت) الذي يرى أن الجمال الخالص يكمن في الشكل الخالص. والتجريد الخالص يُعدّ إلغاءً لكثير من التمظهرات وإبقاءً للجوهري فيها. منزهاً من



الغرضية، ليتوسم الشكل قيمته الاستطيقية خالصة بعيداً عن أية ارتباطات أخرى نفعية أو أخلاقية.

والأشكال الهندسية الخالصة عادة، ما ترتكن إلى منطق رياضي يقوم على البُنى التشييدية الصارمة من الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والحادة والمنفرجة ليتشكل منها المربع والمثلث.. والدائرة التي تتضمن مثل هذه الأشكال. . أو تكون أساساً لرسم هذه الأشكال لتفرز استطيقيتها الخاصة. . طبقاً لمنظومة عقلية استدلالية. . وهذا لا يعني أن التجريد يكمن في أشكال كهذه فقط. . بل يمكن تحسس استطيقا التجريد في أشكال عضوية أيضاً، إذ يمكن تحسس ذلك في تجريدات الفن الزخرفي الإسلامي كما في الزخرفة النباتية، وكذلك عليه الحال في الكثير من الفنون البدائية، إذ أن هناك نماذج تجريدية في فنون بدائية تتسم بالسماجة وسرعة الأداء وتضخم خطابية الغريزي فيها. . وعلى الرغم من نفاذ رائحة الخشونة والارتجال في نتاجات كهذه إلاّ أنها تفرز مواصفاتها الاستطيقية التي تصل إلى حد السحر، وهذا يذكرنا بنتاجات (فنسنت فان كوخ) الذي يُعدّ من فناني ما بعد الانطباعية ممن أسهموا في تمهيداتهم للرسم التجريدي الأوربي الحديث. . فعند مقارنة نتاجاته مع غيرها من نتاجات الفنانين المعاصرين له أو من الذين سبقوه، نجد ملامح السماجة في نتاجاته هذه. . إذ عادة ما يفرش الفنان عجائن ألوانه الزيتية ذات الضربات التجريدية المسطحة بفعل عصبية وحدية سكاكين فرش الألوان مغايراً بذلك مساحة ذائقة كبيرة من تاريخ الرسم الأوربي، إذ كانت تلعق الألوان فوق السطح التصويري برهافة إحساس الفتيات الوديعات، إلا أن (كوخ) أفرز بتقنيته السمجة هذه تأسيسات استطيقية لا نستطيع أن نطلق عليها. . إلا أنها استطيقا (كوخ). . فهكذا منطق الفن يغاير منطقه الأشياء الأخرى. . ويتشظى في ذات الأساليب والتقنيات ليشكل منها تفرداته الاستطيقية، إذ أن للمتخيل وإن كان ينغمس بالسماجة ذاتها استطيقيته التجريدية الخاصة، كما أن للمنطق الرياضي

استطيقيته التجريدية الخاصة هو الآخر، فضلاً عن استطيقا من التجريد تقوم على منطق مشوب بالتخيّل.

ويمكننا أن نلتمس كماً هائلاً من الأشكال التجريدية البدائية والفطرية والشعبية من خلال توظيفاتها في فنون تطبيقية.. فنلحظ ذلك في الرسومات التزيينية على مقابض السيوف والخناجر والأوعية والصحون والأزياء والفخار والبسط وفن المصوغات الذهبية والفضية.. ممثلة بأشكال حيوانية وآدمية ونباتية مجردة ومن خلال الخطوط العضوية والمتوازية والمسننة.. والأشكال الهندسية التي تطورت من أشكال نباتية تتسم بتكرار وحداتها وامتداداتها.. أشكال صريحة.. وألوان صريحة هي الأخرى.. وإن هذه الأشكال التجريدية لها دلالاتها الرمزية فالإنسان البدائي والفطري وإنسان الحضارات القديمة عموماً مشدود بقوى روحية خفية تستبطن الأشياء.. أو تكمن خلفها.. فالمذهب الحيوي يؤمن بوجود الأرواح التي تسكن الحجر والنبات... وهكذا حال السومري يؤمن بوجود آلهة ترتبط بالظواهر الطبيعية.. والمصري الذي يعتقد بديمومة الحياة بعد الموت... وما على هؤلاء إلاّ أن يقدموا القرابين للآلهة.. عموماً ما نريد قوله أن هناك محركاً يحرك الإنسان آنذاك في عملية البحث عن الحقائق الماورائية، متوسماً بذلك منهجاً حدسياً ليصعّد من عمليات التسامي نحو المثال.. المخلّص.. الجليل.. السامي.. اللامرئي... وليقعّد بذلك من التشييدات الحسية إلى ما ورائها، وعليه تمتاز نتاجات الفنان المسلم بأنها نتاجات تقوم على التجريد ممثلة بأشكاله الزخرفية التزيينية وبتكرار وحداتها اللانهائية وبرسوماته المسطحة التي تفارق عمق السطح التصويري.. فهو معني بما ورائية تكويناته أكثر من تكويناته ذاتها.. إنها معالجات يتوحد من خلالها.. أو يفضي من خلالها إلى وحدة صوفية.. إلى الله.. سبحانه وتعالى.. والتجريد خير موصل لغاية كهذه.. فالتجريد يتصل بالزماني والشاعري والأثيري والتخيلي والروحي... لذا كان المسلمون أقرب منهم إلى الفنون الزمانية.. منهم.. إلى الفنون المكانية.

بيكاسو. وفلسفة اللعب الحر

في اللعب يجد بابلو بيكاسو كل الاشياء البهيجة في المغايرة يوغل في قرون لاحقة في متاهات الفن يا هذا الفن يوصلنا الى انفسنا. . الى الله. . الى جحيم نطمئن له اذ نرفل باللعنات عبر المرارة يرسم بيكاسو أشكال سعاداتنا الاولى بدائية حلوة يرسم شكل دهشتنا الاولى ازاء الكون عبر الجورنيكا. يحطم بيكاسو اصنام النازية في محض الوان تجمع بين الاسود والابيض في هذا الاختزال من التجريد يرسم بيكاسو جورنيكا أكثر من زاهدة في الشكل في اللون في الخط جورنيكا اعظم من صرخات الساسة واكاذيب الاعلام وعبر التكعيب. .

في هذه اللصاقات المهملة يكتشفنا هذا البيكاسو اذ يتشيأ الانسان. . ويفقد الفن معنى القدسية وكل أنواع السلطات الا سلطة هذه الروح ابداً تتمرد على قاموسية تصنيف ديوي لعالم المكتبات اذ لا يعرف الفن ابداً معنى التصنيف معنى التبويب ففي المغايرة نلج انفسنا مرة واحدة دون أي مقدمات يا هذا الطفل الناضج باللاعقل انما ينضج بخبرات البدائيين الاوائل يا هذا الطفل الناضج باللاعقل اذ ينضج بخبرات المجانين يطفحون بالسعادة باشكال جديدة للسعادات ليس كمثل مسوخات سعاداتنا ليس كمثل لهاثنا حول هذا اللاأدري اذ نموت مبكرين بهالة من الغباء. . فبيكاسو يبصر جيداً في معنى الاشياء. .

ويؤمن جداً. . ان المرء يمتلك مفاتيح الاسطورة. . اذ الذات نار مقدسة تنضج فيها كل انواع المعجزات.

دالي. . ذلك المجنون الاعظم

يا هذا الدالي. . يا هذا المجنون المتعالي ابداً. . اذ يغدو الزمن لديه محض عجائن سائلة. . ديمومة للترقب. . ولتعليق الحكم معاً. . لاجساد تتعفن. . تتشيأ. . تغدو محض رفوف ومجرات. . هياكل عظمية. . نخرة. . واقنعة تكشف ما وراء الاشياء. . المخاوف. . وكبت الجنس. وطغيان السلطة. . وهذه البدائية التي



تسكننا. . وتأثيثات سطوة مملكة اللاشعور. . وسيولات الجنس. . وسيولات الحلم يا هذا الدالي. . يؤسس في الاحلام مملكة. . يؤسس في الأوهام معنى هالات الخوف من الموت. . هذا الهاجس الذي ايقظ مضاجع البشرية. . منذ فجرالخليقة. واذ يمسك كل الاشياء عند الغفوة. . بعد القيلولة. . اذ تنثال عليه الروى. . تزدحم بالهلوسة. . واطنان الخوف والترقب من هذا الآتي.



نماذج من نتاجه القصصي

نماذج من نتاجه القصصي

قصص مستلة من المجموعة القصصية الأولى

(عبـاد الشمـس)

من كوة تتفتح على سهوب تمتد مساحات من السيقان المحملة بالسنابل .. قد أحرقتها الشمس .. تتخللها زهور عباد الشمس .. صفراء تتوهج مثل الشمس.. أمسى ذلك مثل حلم يراه كل يوم من كوة تتفتح على تلك السهوب .. جنوب مبنى المصحة العقلية .. كان معه ثلاثه من نزلاء المصحة في ردهة للإرشاد النفسي

بدا أكثر حزناً من الأمس .. تذكر لوحاته الموغلة بالحزن هي الاخرى .. فالليل فيها كابياً يتشح ببنفسجيات معتمة تتلألأ بنجيمات حبلى بالاضاءات الثقيلة.. كان يلمح سر العذابات بين لوحات لاتعرف طريقها الى البيع .. بل وجدت لتحفظ في أماكن باردة .. لتتجمد عجائنها الزيتية الملونة بملامس ذات تنظيمات جمالية عدوانية تشكل استفزازاً للناظر إليها .. تحدياً يعد معادلاً لهذا الخواء الداخلي .. والتقهقر والاستلاب .. اذ كان الخارج يسلب كل شيء.

ثلاثة مجانين من العقلاء جداً .. يخربشون بألوان الباستيل على أوراق سمراء سميكة وضعت فوق منضدة خشبية في ردهة للإرشاد النفسي. رسموا أنفسهم .. سخروا من أشكالهم .. لونوا حقلاً زراعياً باللون الأحمر .. تذكر (كوخ) صديقه المتعالي (كوكان) .. عده مجنوناً طليقاً كان يمكن ان يكون الخامس بينهم .. ذلك المجنون الذي طالما كان يعمد الى مغايرة الأشياء عند الرسم .. فتغدو الأشجار مجنونة هي الأخرى حمراء اللون.

قال احد المجانين الثلاثة: ثمة (أذن) أسفل الكوة في الخارج .. إنها تنمو بالقرب من نبتة عباد الشمس (حقيقة الامر كان هناك ثمة افطر بري لحمي اللون يشبه شكل الإذن). نظر الاثنان من الكوة صوب النبتة





قال الأخر: ما زالت الإذن صغيرة لابد ان تنمو عند الأمس

قال الثالث: سوف يفرح (كوخ) كثيراً عندما نقطف تلك الإذن لنزرعها مكان الإذن المبتورة لديه.

احتقن وجه (كوخ) باللون الأحمر .. شعر بالأسى على كل الاشياء التي قام بها .. رغم انه لم يغضبه كثيراً حوار أصدقائه في الردهة اذ كانوا صادقين في نواياهم تلك .. شعر إنهم أكثر رحمة عليه من أولئك الذين هم في الخارج .. البشر العقلاء وقد تلبسهم الشيطان ليتكاملوا فيه .. اذ كانوا سبباً لكل هذا البلاء الذي لحقه منهم .. ومحتري في فن الرسم من معاصريه ممن لا يعرفوا معنى ان يسقطوا ما في الداخل فوق الاشياء لتتشظى في التعبير .. كان يعتقد دوماً .. ان الخوف يأتي من الخارج وان الخارج سبب تعاستنا كلها.

على الرغم من كل شيء .. كان يشعر بعظمته .. رغم ازدراء الآخرين له .. ومعرفتهم الحقة بأنه .. اجلهّم .. في رسم مملكة جديدة للجمال .. فهو عادة يرسم من العظم .. بوعي مفعم بأبتهاجات اصفر عباد الشمس .. وحقول القمح .. وعربات .. وحانات .. وبطاطس .. وزوج أحذية قد هدهما التعب.. ليعبرا عن كل جراحاتهما في الطرق الشائكة التي كانت تخوض الوحل فيها .. ولوحات كانت تحمل نرجسية (كوخ) .. وفضاءات .. وملامس لونية قاسية .. وبشر حقيقيون من سلالة طين .. ولفافات رأس .. وصداقات ملغومة .. وبوهيميا أراضي جديدة .. وسماء لا تعرف الرحمة .. وتطلع أم تمنت عندما دنا اجلها ان تسكن روح ابنها (تيو) لترعى (كوخ) ذلك النكوصي الشفاف .. وعواء دفين و0 وعماء في زمن اللاصدق .. و.. و..

صاح احد المجانين ممتلئاً بالدهشة: الإذن نمت .. هاهي تتجه مع زهور عباد الشمس.. ترتفع عالياً نحو الشمس.

قال الاخر: لنمضي نقطفها .. كي نقدمها هدية لصديقنا كوخ) نظروا صوب (كوخ) .. كان حزيناً .. متجهماً .. شعروا ان (كوخ) آثر أن آثر ان تبقى إذنه مع زهور عباد الشمس .. تتطلع نحو الشمس .. لتتوهج بالأصفر .. فليس هناك الكثير من الوقت.

بدا أكثر حزناً من الأمس .. تكور يجلس القرفصاء فوق بلاطات باردة .. حليق الرأس والوجه .. مشوشاً بين إذن مبتورة .. لجراح فاشل .. أمسى سادياً تجاه ذاته بفعل الآخرين .. وامنية يحققها عاشق فاشل لمومس داعر .. وألم في عصب الرأس .. وخمور لا تفعل فعلها في إخماد أوجاع الرأس أو أوجاع القاع .. وحاجات لم تشبع شبقاً جنسياً تفرز عصارات اللون منها مزيداً من البنفسجي والأصفر .. في حقول (فان كوخ) المشوبة بحزن ذي جمال جليل على الرغم من تراكمات الطين فيه.



رؤى متعالية

من نافذة لبناية تطل على البحر.. يمتد بصرك نحو مطلق من السماوات الحرة .. وامتداد من اللا متناهي نحو بحر ازرق .. محض ازرق.. اذ الأزرق عادة لون بارد يدفع نفسه نحو الخلف ابداً .. نحو هذا الابدي اللامتناهي.

الطفل قبالة البحر .. ينظر صوب الطفل .. يكتشف .. يجمع الطفل ما يرميه البحر من قصب ندي مثقل بماء البحر المالح .. قصب بني اللون يقذفه البحر بعيداً نحو الساحل مصحوباً برغوة زبد ابيض.

هكذا تروض قدرات البصر .. اذ تختزن المساحات الشاسعة دون تفاصيل ما .. هكذا تتسع المسافات اذ تنظر بعين طائر .. فيغدو المنظور منظوراً فوقياً لتكتمل دورة البصر بدائرة تتسع لكل الأشياء .. التي تمتد في التسطيح دون عوائق ما.

يصنع الطفل زاوية قائمة من تلاقي قصبتين متعامدتين .. يكمل القصبتين بواحدة أخرى .. ثالثة .. ينتج مربعاً مفتوحاً.. ينفتح نحوالا فق.

كانت المشكلة بالنسبة لي .. كيف انظر؟ كيف امتلك سر ا لرؤية ؟ كيف أحرك المساحات بتقنيات من لعب ذكي .. مشوب بالعاطفة.

يكمل الطفل إغلاق المربع بقصبة رابعة.. يتخذ من المربع داراً له .. يغادر الدار .. فالأطفال عاده مغمورين بالحركة فلا يستكينون بحدود مساحة الدار.

كان الداخل(يورقني).. اذ يضج هذا الداخل .. بالحاجات .. حاجات روحية تنفذ عبر التحجب .. والمشكلة الآن .. أنى لي أن اصّعد من آهاتي الروحية .. لتلامس سر المطلق .. دون موضوع ما .. ؟

يفكر الطفل .. ان ثلاث قصبات أخرى .. ثلاث فقط .. بمحاذات المربع الأول تضع مربع آخر ذي أربعة أضلاع .. يكمل مربع آخر جديد .. بثلاث قصبات ليس الا .. يمد خطاه في مربع آخر .. جديد من الدهشة.



ها انذا أقف أمام سطح تصويري ابيض .. على الرغم ان سطح كهذا يعني لي خطاب .. اذ يخيفني اللون الأبيض .. فهو يقول مالم يقل من البوح الداخلي.

كيف لي ان أكسر هذا الذعر .. ؟ كيف لي ان ابدأ .. ؟ لا شيد الخلق من جديد .. هي مهمه أكثر من عسيرة بالنسبة لي. !!

وتبدأ برسم مربع اخضر فاقع .. دار خضراء فاقعة .. دار .. هوية .. اطار.. (ملاذ) نفسي ... لكنها أشياء ضيقة لا تشتغل مع استمارات الروح .. إذن لا بد ان تفارق دارك الخضراء الفاقعة .. فأنت لست فوقياً فيها.

تغريه حزمات القصب .. كما أغرته من قبل .. حزمات الضوء .. يصنع مربعاً آخر جديداً بمحاذاة هذا المربع الاخر .. يصاب بالدهشة مرة اخرى.. اذ تكفي قصبتان لصنع مربع آخر جديد .. يفعل ذلك سريعاً .. يختزل الاشياء .. يمضي في غريزة التجريد ..

تنظر في ارتسامات من التحولات .. تفارق مربعك الفاقع بالخضرة .. ترسم مستطيلا احمر بهي .. يشكل نقيضاً للأخضر الفاقع .. ليتسيد كل من الأخضر والأحمر معاً .. ثم مربع اصفر فمستطيل ازرق .. .. يمتلئ السطح التصويري بمساحات من المربعات والمستطيلات التي تمتد استواءً .. دون عمق .. فلاعمق في السطوح .. دون شيئية العالم .. مثل موسيقى من إيقاعات اللون .. تتسرب عبر الأثير لتعبر عن حركة الروح بالتجريد .. ها أنت الآن تملك سر الرؤية .. فوقياً .. موندريان.. متعالياً.. فوق دارك الخضراء الفاقعة.. بل فوق كل الدور.

يمتلئ الساحل بالمربعات.. المستطيلات.. يتنفس الطفل بعمق.. يتلعثم بالدهشة.. يقفز فوق تلك المسطحات من التشكيلات .. يشعر (ان) هواء البحر يدفعه.. يرفعه .. يمنحه إحساس بالطيران .. فوق تلك المساحات الشاسعة .. اذ تمتد مع امتدادات زرقة البحر.

قصص مستلة من المجموعة القصصية الثانية

(الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل)

إيقاعات عائلة

(1)

في كل يوم كانوا قبل أن يغادروا إلى المدرسة ينظرون في المرآة .. متبجحين بأناقتهم .. وأنوفهم الصغيرة المحمرة من برودة وخجل مكتوم .. فيما ترتسم في نهاية شفتي كل منهم ابتسامة صفراء ساخرة.. مشوبة بخوف من غد آت.

(2)

ما من شيء في باحة الدار القديمة .. إلا آثار قديمة هي الأخرى .. فالدمية التي غدت نثاراً من الحزن تنظر في الفراغ .. لطالما كان يلهو بها أخ لهم قد فارق تلك الدار.. خلسة.

(3)

في ليلة ما .. تفاجأ بهم الأب .. وتفاجئوا به .. ليس بسبب عودته بعد غياب طويل .. إنما وجدوه .. بحرارة .. يبكي .. في تلك الليلة احسن الصغار بأنهم .. قد.. قد .. شاخوا جداً.

(4)

لقد شبوا .. وشعروا بشيخوخة الذوات والأشياء لكن الذي بقي طرياً دون جفاف .. أم آثرت ان تكون سعادتها في محض النظر اليهم .. وان تحب بصمت بعيون تتسع لكل هذه الدنيا.. الزائلة.



(5)

تفرق كل منهم .. في بقاع متقاربة .. وكل يوحي إلى نفسه .. إنها بقاع متباعدة .. وانقطع بعضهم عن بعض ليتعذر بأسباب عديدة .. ليشيخوا خلف الابواب .. لعنوا المسافات القريبة التي فارقت بينهم .. بغية ان يناموا بسلام .. فما عاد هناك من شيء يتكلموا فيه .. ليجهز بعضهم على بعض .. وان يفرغوا أحزانهم عبر البكاء المر.

رغبــــة

مد يده بخجل إلى أشياء طرية .. معافاة .. فانطلقت يده طيوراً .. واشتعلت الأشياء طيوراً .. فلم يأسف لذلك.

حدث عابر

عندما شرع بالصعود إلى عربة القطار .. شاهد نفسه ينزل من باب العربة التي شرع بالصعود أليها.

ابتسم بوجهه أثناء نزوله .. كانت ابتسامة ساخرة .. عابرة.

رمى نفسه على كرسي العربة .. لعن نفسه كان دائماً على عجلة من أمره .. وهناك الكثير من الخفايا التي لا نتعقبها فوق كوكب مجنون فنحن دوماً على عجلة من امرنا .. لكي لا نكتشف تقنيات اللعب المتقن الذي يفترش أساسيات أرضية كوكب مجنون .. بل يبدو لنا الأمر كذلك.

القرار

هكذا هو .. يجمع بين السياسة والفن .. وان اغلب لوحاته تكتظ بالمشاهد السريالية .. يخوض في موضوعات يتلاقح فيها الواقع بالأسطورة.

تأمل اللوحات الثلاث المعلقة في جدار الغرفة .. شعر انه بحاجة الى نوم عميق بعد ان تسرب الخدر عبر جسده الدافئ تحت الافرشة الصوفية .. أحس





بتراخ تام وشعور بالنعاس مما افقده القدرة على مواصلة المطالعة .. أزاح جانباً كتابه الذي يحمل عنوان (هكذا تكلم زرادشت) بعد ان أعاد قراءته بين حين وآخر وتقلب في سريره مستديراً من جهة الجدار .. الى الجانب الآخر من الغرفة.. فكانا كما هما قبل ساعة .. شبحين فوق الطاولة.

كانا صامتين .. كمقبرة لا يسمع الطارق فيها صدى غير صداه .. القط هيكل شائخ ينتصب على أقدامه الملومة بذات المركز الواحد.. لم تكن عيناه سوى حفرتين قد غادرهما البريق فانطفأتا دون رجعة للضياء .. بينما تضجع غافية بعمق .. قطة .. ذات فروة مزهوة وأطراف غليظة وقد بدت عليها كل ملامح الصبابة والمعافاة.

ليس بحدس .. وإنما توغل منه في ذاتي القطين .. فلا مبالية القط إنما تعكس شعوره بعدم المواصلة أو إحساسه بأشباح النهاية المترصدة وخوف أخيلة الظلمة التي تخلقها عدم الرؤية. بينما غفوة القطة ربما توحي بعدم جدواه .. وغور رحلة زرقاء حالمة بعشيق جموح. فهي على ما يبدو كائن رقيق ومفترس في آن واحد، لا يعرف الحب حتى الهرم.

تحرك خلال قوائمه الأربعة يجرجر حثالة عبء جسم متهرىء .. استدار حولها نصف دورة .. أصبح أكثر قرباً ، وراح

يتشمم جسمها بشهوة قد فات أوانها .. تثاءبت بعد ان أحست بقربه منها .. نظرت إليه نظرة مقت وعداء .. ولكنه بقي كما هو لصيق جسدها دون ان يبتعد ، مما استشاط ثورتها فركلته بأطرافها الخلفية ركلة تدحرج أثرها بعيداً حتى نهاية الطاولة وقد كاد ان يسقط نحو القاع، لكنه تماسك على مضض محافظاً على توازنه القلق.



بقي هو الآخر صامتاً إزاء جو القطين المكتوم بنهايات قرف وخوف وفزع .. دعك عينيه اللتين بدأت تدب بهما كتل النعاس .. رمى الافرشة الصوفية حتى نهاية السرير ونهض مقترباً من الطالة وبالذات تجاه القط المنفعل ببرود..

وقف قبالة القط وأوحى اليه :-

(لا جدوى .. ان من يهرم عليه ان يدرك ان ليس هناك سوى أقصى العالم .. وان تأمل العطف فما هو الا بشاعة شفقة) دنا من القط وحمله بين يديه بشيء من اللطف .. اوربما الشفقة ، ثم أتم ما كان عليه القيام به .. اضطجع في فراشه الوثير وأعصابه باردة كالجليد .. بينما تدلت قرب النافذة جثة قط معدوم بالحبال .. إذ كان ذاك خلاص .. مثلما تشرع الأمم أنواع أشكال الخلاصات فيها.

السر

لم تسأل نفسها .. أتجرأ على فعل ذلك أم لا .. ؟ إذ اندفعت تجاه النار لتنقذ حياة الطفل داخل الدار التي أمست حطاماً بفعل ألسنة النار.

بعد لحظات من الزمن خرجت المرأة تحتضن الطفل .. فيما استعرت فيها ألسنة النار

لم يعرف احد من أهل الحي .. هيئة المرأة .. بعد ان تحولت إلى محض خشبة تتيبس ببنفسجيات مسودة الألوان، لكنهم بعد شهر افتقدوا امرأة تسكن في كوخ عند النهر .. يطلقون عليه (الكوخ الهزاز) .. كانت امرأة عاهر تمنح اللذة لجيش رجال .. إذ يهتز الكوخ حتى تباشير الفجر.

ما من احد من أهل الحي قد عرف حتى الساعة .. السر الذي يجمع بين العهر والنبل.

نماذج من نتاجه الشعري





نماذج من نتاجه الشعري

قصائد مستلة من المجموعة الشعرية الأولى

(الضباب الأبيض كان مرا)

وهي قصائد ترتبط بمرحلة احتلال العراق عام 2003م

تمتد الشمامات غامقة اللون الأصفر

ذات النهايات البنفسجية اللون

في سهل الريف المنبسط

في أقصى جنوب يدرك جيداً معنى القيلولة في شهر آب

وتنام عرائس الأربعاء حتى صبيحة يوم الجمعة

مخمورات بعسل الجنس حد التخمة

لا طائرات تخرق صمت الجنوب هناك

ولا غزاة يمسحون البسمات من وجوه

دفاتر رسم الأولاد

كان أولاد القرية منتشين في اللعب

وبرائحة شواء أرغفة الخبز الحار والشمام

وسلامة الأولاد والأمان وقرقعة الحرمل

ساعة الغروب تطرد شر الغزاة

ما عرفت النساء قط معنى البكاء المر وفراق الأولاد

والأزواج في ساحات الحرب المستعرة



دوماً هـي الآن

ويستيقظ الجميع هناك في أقصى الجنوب

عند الفجر على صوت الأذان... ليصلّوا بصدق

ويطلبون الأماني ببراءة من الله

كانوا صباحاً مساءً يلتقون الله

كم كان صبوراً ورحيماً هذا الإله

إذ يمنحهم كثرة الأولاد والعافية

والكثير من الشمامات والحنطة

والتمر ومحض أكواخ دافئة

❖❖❖❖❖

تصطك الرمانات بنفسجيات اللون

من البرد القارص في خـرنابات

ويتدلى البـرتقال الحلو

في بعقوبة على طول تلول الغابات

ويلعب الفتية

في ملعب كرة القدم... هناك

تحت سماء صافية

جنوب خرنابات

كانت السماء



بيضاء ساذجة

لا تعرف معنى الموت

وشفافة

ناعسة

هي خرنابات

◆◆◆◆◆◆◆

وتنام الزنابق

في اهوار القرنة

وكرمة بني سعيد

وتفوح رائحة شواء أرغفة الخبز الحار

ورائحة الكمك الذي يسوى

قبل يوم العيد

والناس مثل سجايا طيبة

محملين بالعفة والعافية

مسالمون... ابداً

ووديعون

يحفظون كرامة الوطن في العيون

ويصلّون له

كما لله يصلّون



◆◆◆◆◆◆◆◆◆

في الدجيلة

تنام العرائس على صوت الماء

وفي الدجيلة

تظفر ظفائر العرائس

عند الصباح الباكر

وعند المساء

مخضّبة برائحة المسك وصبغة الحناء

وفي الدجيلة

يبتعد الناس عن رائحة النفط

والدخان والثروة وألوان العداء

وفي الدجيلة

ثمة كهرمانة

تقبل كل حين

اهوار الدجيلة والسماء

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

تنشر فاطمة

عند الظهيرة

غسيل الصباحات



فوق السطوح

تحت سماوات

لم تعرف قط ضجيج الطائرات

وهذا اللغط الدائر من الرصاص

أو هرولة الجنود

تنام فاطمة

عند القيلولة

تحلم بفساتين الزفة

معافاة فضاءات العراق

وفاطمة ترفل ابداً بالعفة

جميلة فاطمة

تسطع فوق السطوح مثل الفضة



نماذج مستلة من المجموعة الشعرية الثانية

(مواعظ غير مقدسة)

- سر -

من منا

يعرف سر اللعبة ؟

من منا

يخرق جدار الوهم ؟

من منا يدرك

ان الموت محض فضاءات

من اللعب ؟

من منا يموت

في دوامة اللعب ؟

- سلام هش -

أي سلام هذا الذي يخرق

في اول طلقة اخرق



- أكتشاف -

الاسماك التي لاتعرف سر التحليق

بعظام الزعنفة

تحلق عالياً هي الآن

- في آخر الليل -

في آخر الليل

يبكي بعضنا

بعضا

فالموت آت محال

وكل شيء

يتسرب منا

في دنيا كانت

محض زوال

- صورة ابي -

بين عقال

ومسبحةً

وثوب رث



تتجلى فلسفة ابـي

صوفيا

نقيا

يتلو ابدا كتاب الله

- أبـي -

بصمت كان أبي

يرشـح احـزانـه

في باحة القلب

وبصمت كان ابي

يبكي دوماً

اذ يوغل وحيداً

في هالة الموت

- انتظـار -

نحن

من نسـكن انفسنا

حتى الشيخوخة

ما من شـيءً



نتوسله

الا الموت

- اهـــداء -

المطـر الذي بلل كـل شـيء

ابى الا ان يترك

للروح الجفاف

- حقيـقـة -

الرجل الذي ودعناه في الظـل

مهملا

يسـتفيق الآن

حـــي

يســتنطـق الاشـياء

مثـل نبي

- دادائيـــة -

من يتشـظى... ؟

من يكسـر هذا الصمت... ؟



من يحدث جلبة... ؟

من يعبث في جلال هذا الطـــقس... ؟

دادا

يضحك في المأســاة

دادا

يستنطق الاشياء في الصمت

- مطــلق -

عندما تشـوبني

ازد حامات النهار

وانشغالات العابر

من الاشياء

اتذكر زرقة عينيك

اغدو ازرق

فوق العابر

من الاشـياء



- السـر -

سـر الله

في فراشـة

او في زهرة

في ثنايـا الروح

في العيون الزرق

في سـنونـو

فـي قبــرة

- ثنائيات عاشق-

مثلما المطر

يغمـر كـل الاشـياء

تغمرني انت الان

يـاوثـني الاحـزان

امـرأة - 1 -

رغم إنها كـانت

غجرية

ومحض امراة داعر



لكنها كانت

وعاءً نذرياً

يغسل فيه الاخرون

عهرهم كل صباح ومساء

- نكوص-

من يمنحني خارطة

ارسم فيها داراً لي

انكفأ فيه

بعيداً عن ضجيج هذا التيه

- أب -

ودعوه

واذرفوا الكثير

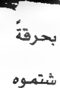
من الدمع عليه

لكنهم سرعان

ماشبوا

فنسوه

واذا ما اشتد غيظهم



بحرقةً

شتموه

- إلى ع.ف. -

الجبل

كتلة ارض

يابسةً

ترتفع عما سواها

وانت مثاليا كنت

متعالياً

ترتفع عما سـواك

- رغبة -

الليلة اعريك

واتنفس انفاسك

وامتد معك

حتى الموت

فليس من شئ

اذ تمضين

بعدك

- أمــي -

من يغزل السعادات لي

بمغزل امي

ويمسح الحزن عن جبهتي

بمنديل امي

يا الهي

كم افتقد الساعة

عطر امي

- المطر -

المطر الذي بلل كل شيء

كان قاسيا

اذ لايعرف حتى الساعة

ان يبل شكل العاطفة فيه



- الظل-

كلانا يعتكز

في منطقة الظل

وكلانا يدرك جيداً

ان الظل

يفضي بنا

دوماً

الى متاهات من الظل

- ذكرى-

منذ عام

اخضرت الشتلات

وكبرت الصبايا والفتيان

ومدت رؤوسها عالياً

الجدران

الا انت

قد رحلت قبل الاوان



- محايثة -

تشبه حبات الرمل

حبات القمح

في الرمل تيه

وفي القمح

نتواصل

في ذات التيه

الجسر

رجل محدَودب

يتحمل كل الصدمات

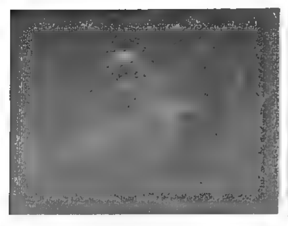
وذلة الأثقال

وبول السابلة عند الأركان

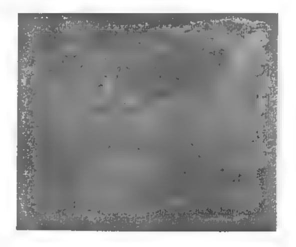
نماذج من المعرض الشخصي الأول



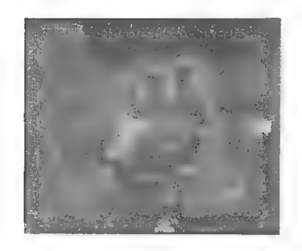
(40 × 50 سم)



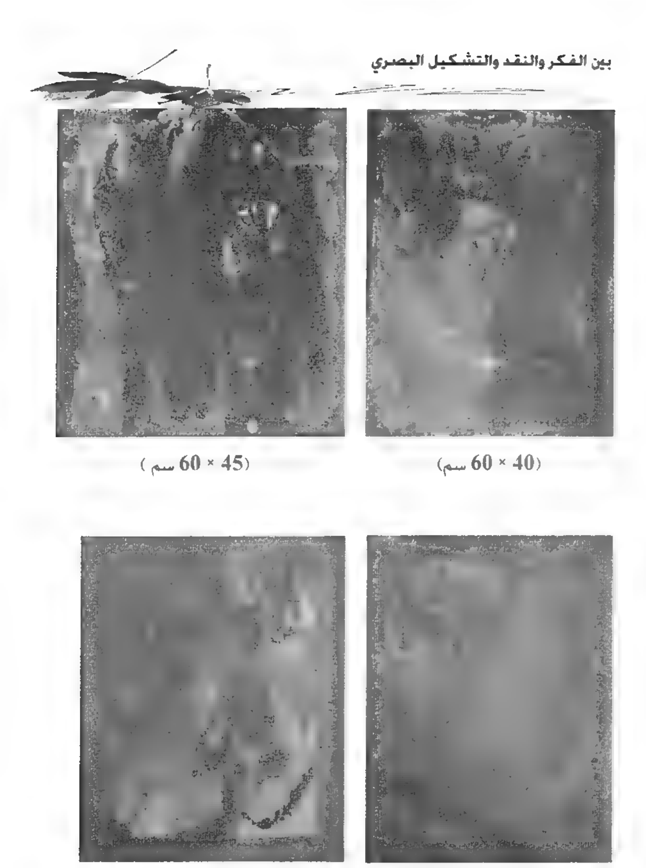
(40 × 50 سم)



(45 × 50 سم)



(45 × 45 سم)

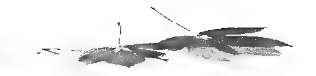


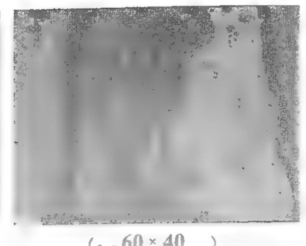
(45 × 60 سم)

(40 × 60 سم)

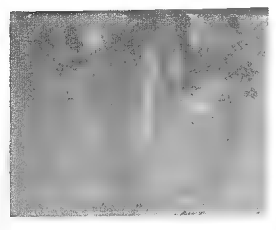
(40 × 60 سم)

(40 × 60 سم)





(40 × 60 سم)



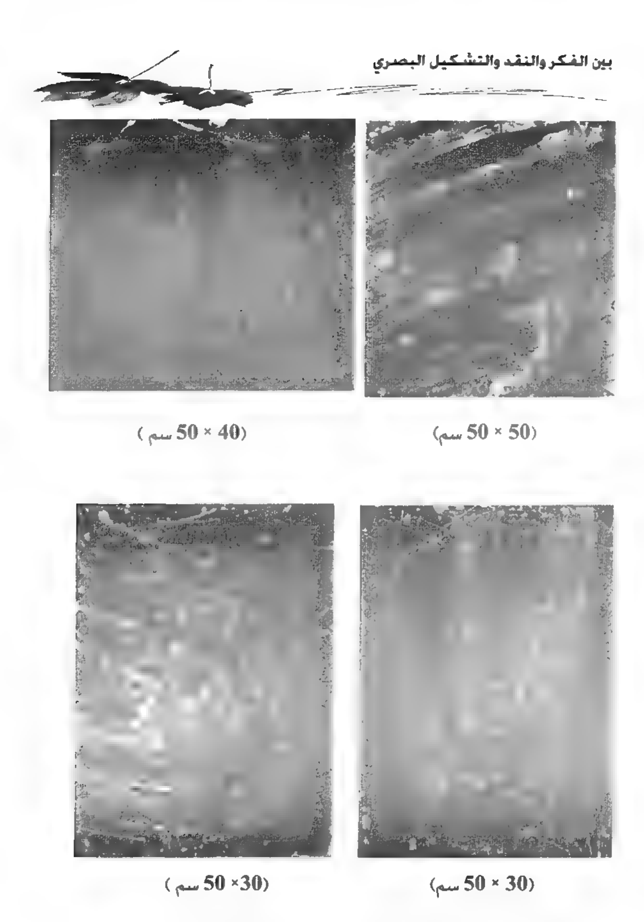
(40 × 60سم)



(30 × 50 سم)



(35 × 50 سم)



(50 × 50 سم) (40 × 50 سم)

(30 × 50 سم) (30× 50 سم)



نماذج من اعمال متفرقة



(45 ×40)



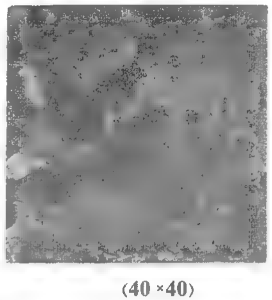


(45 ×35)

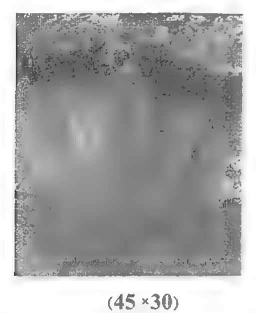


(45 ×35)

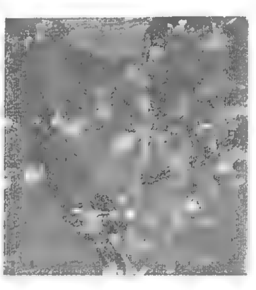




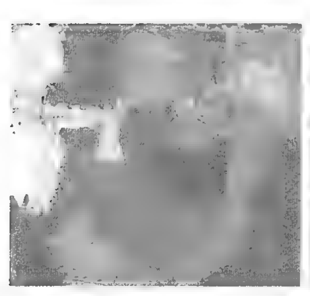
(40 ×40)



(45 ×30)

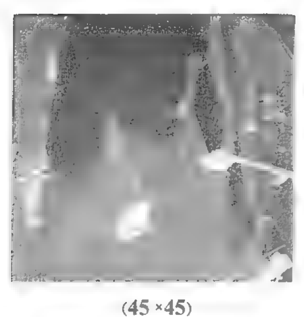


(40 ×45)



(40 ×40)

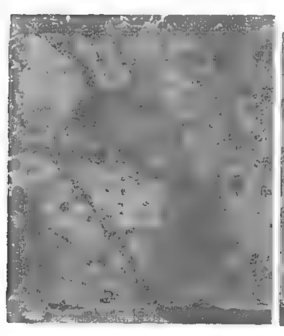




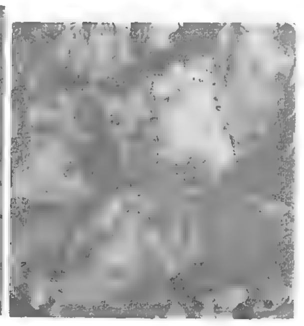
(45 ×45)



(45 ×30)

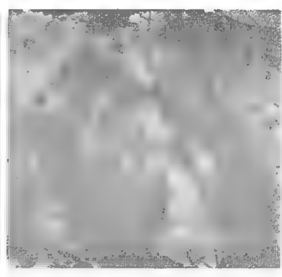


(45 ×45)

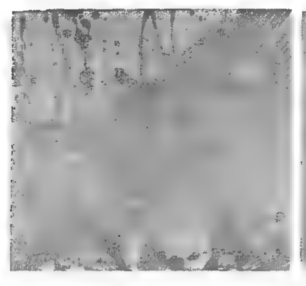


(45 ×40)

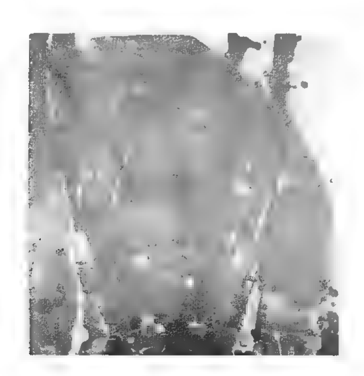




(40 ×40)

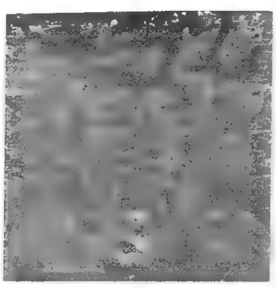


(40 × 40)

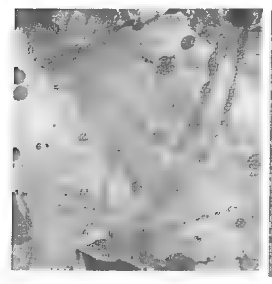


(50 ×45)

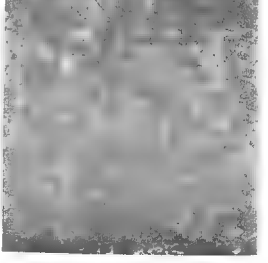




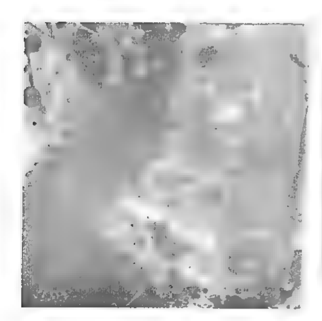
(45 ×45)



(45 ×45)

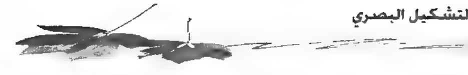


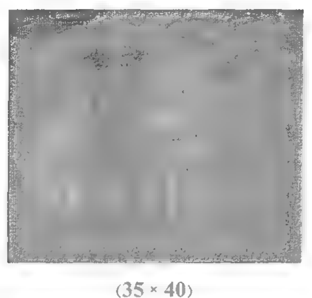
(35 ×35)



(45 × 30)









(35 × 40)



(45 ×45)

(50 ×35)



نماذج من المعرض الشخصي الثاني

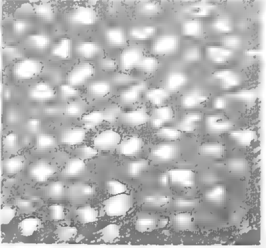




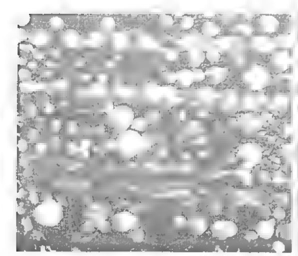
(45 × 50 سم)



(45 × 50 سم)



(40 × 50 سم)



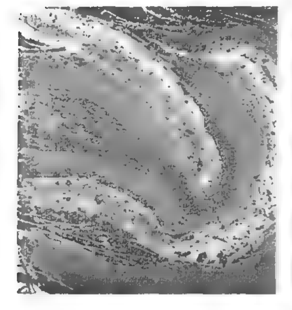
(45 × 45 سم)







(50× 50 سم)



(45 × 50 سم)

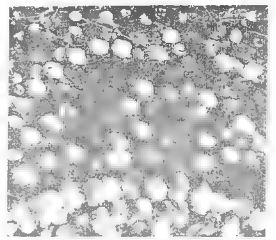


(45 × 50 سم)

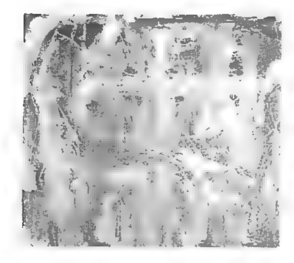


(45 × 40 سم)

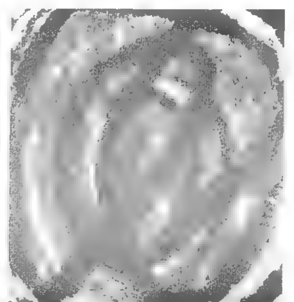




(40 × 40 سم)



(40 × 40سم)

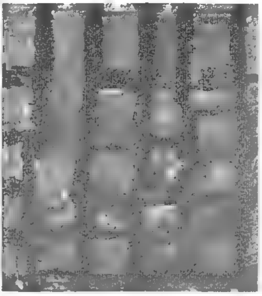


(45 × 50 سم)

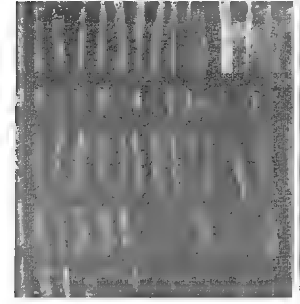


(45 × 50 سم)

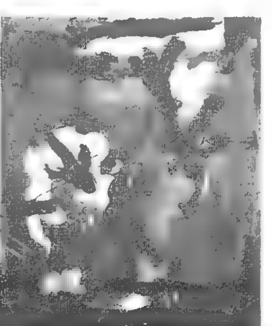




(45 × 50 سم)



(45 × 50 سم)

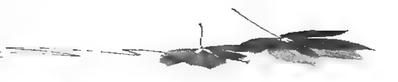


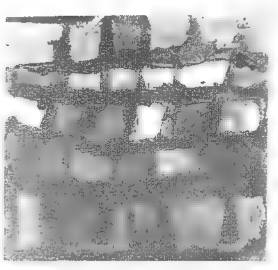
(45 × 45 سم)



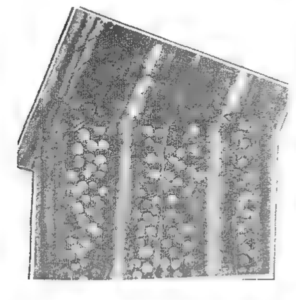
(35 × 50 سم)







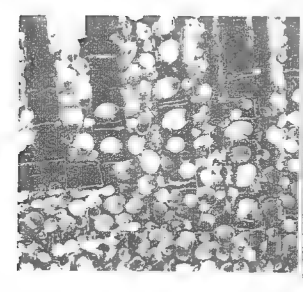
(50 × 50 سم)



(50× 50 سم)

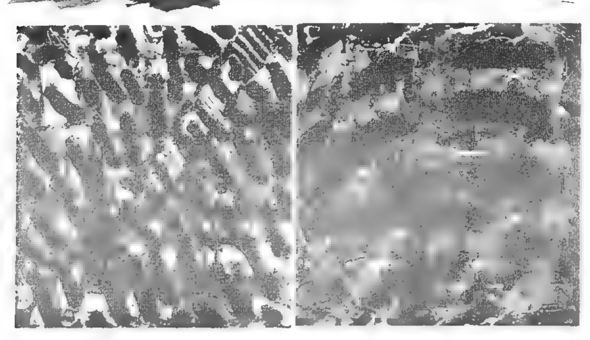


(50× 50 سم)



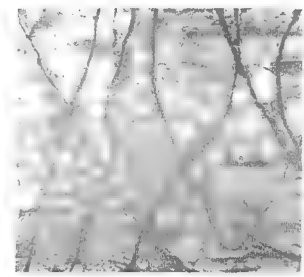
(45× 45 سم)



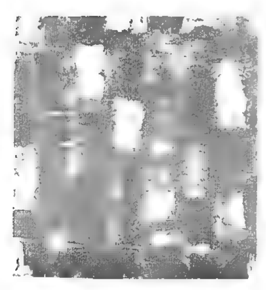


(45× 50 سم)

(45× 50 سم)

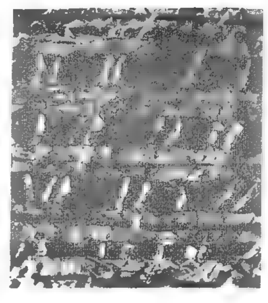


(40× 35 سم)

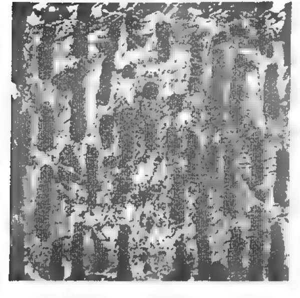


(45× 40 سم)





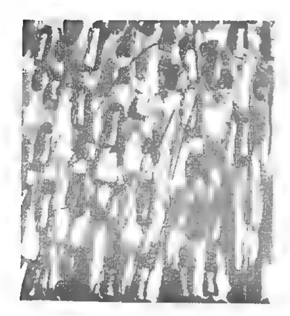
(55× 50 سم)



(45× 45 سم)



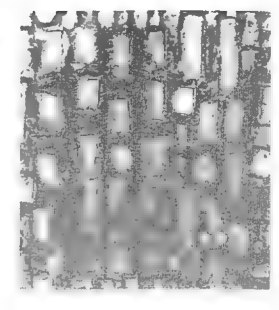
(45× 45 سم)



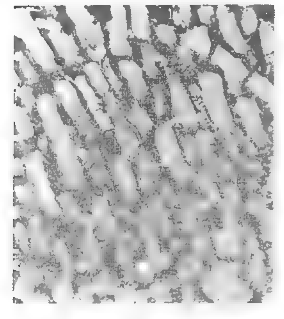
(55× 50 سم)







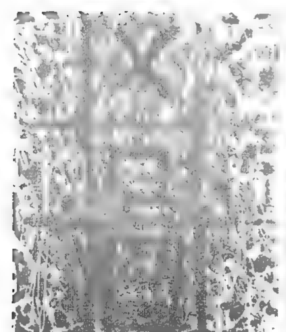
(60× 50 سم)



(55× 60 سم)



(55× 55 سم)

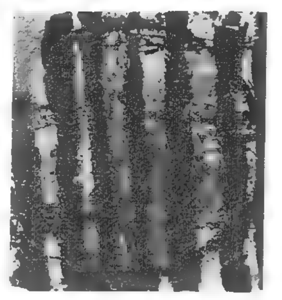


(40× 60 سم)

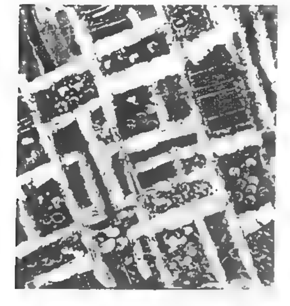




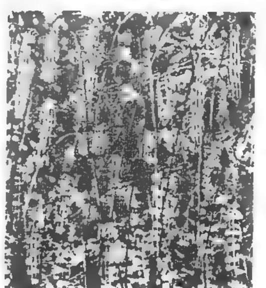




(60× 60 سم)



(55× 60 سم)



(55× 60 سم)



(55× 60 سم)



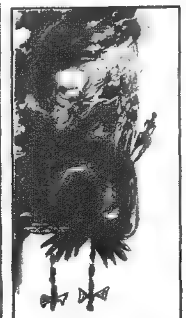
نماذج من اعمال التصميم

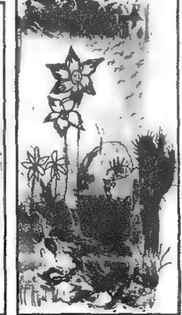


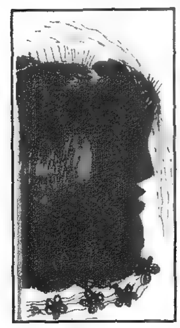
نماذج من اعمال الطباعة



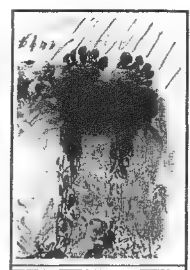


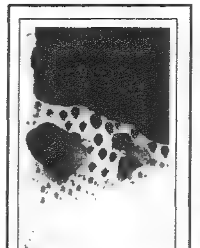


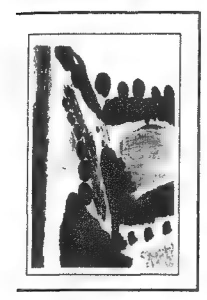


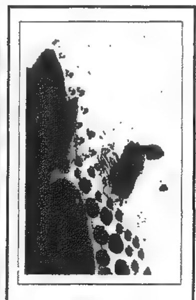








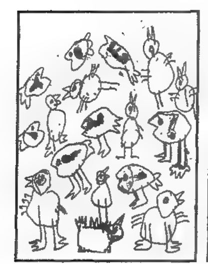




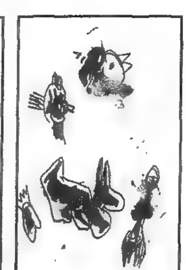


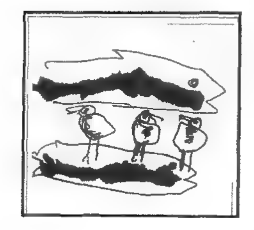


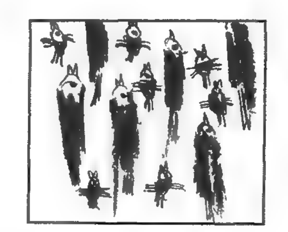


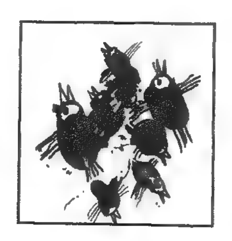






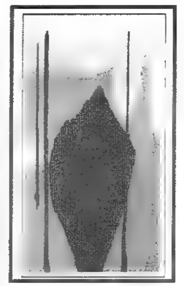


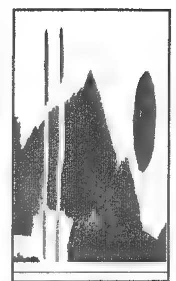


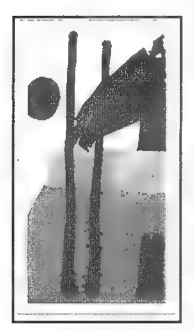




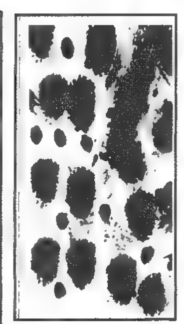


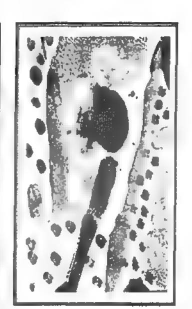


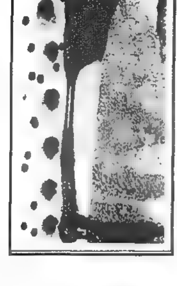


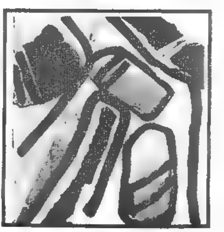


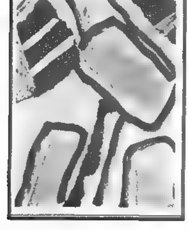






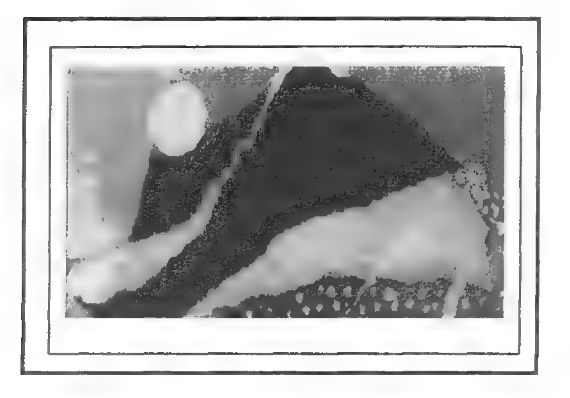


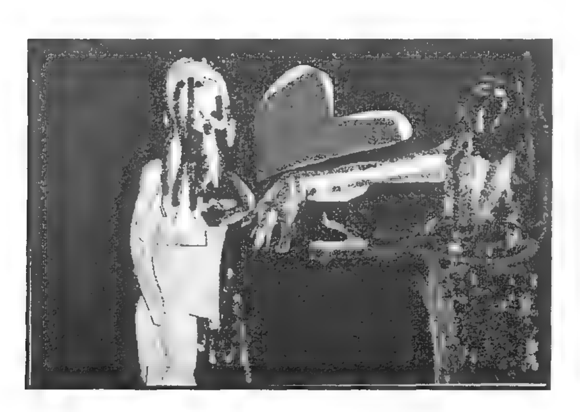








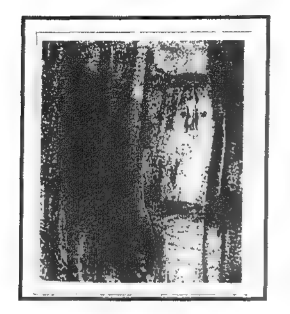


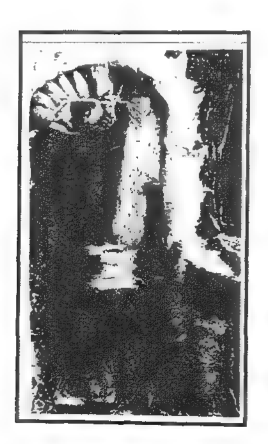




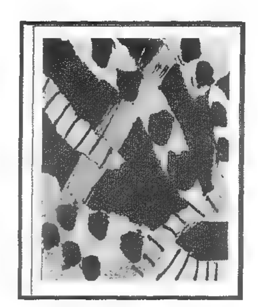


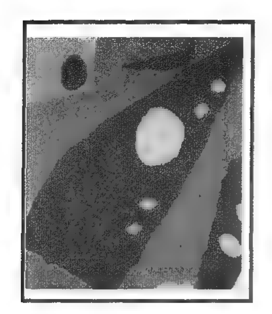


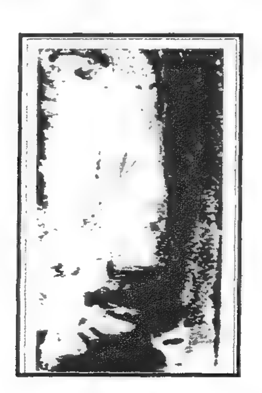






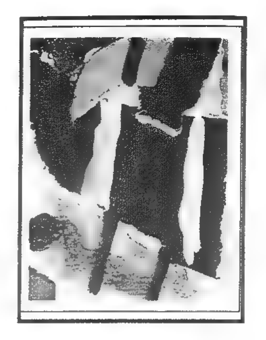


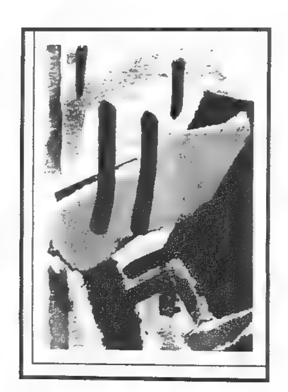




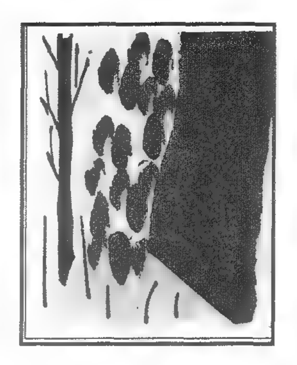


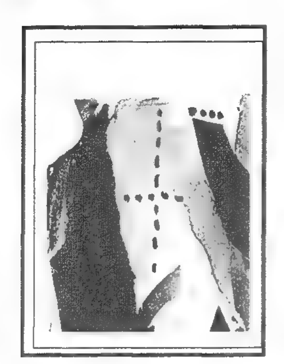






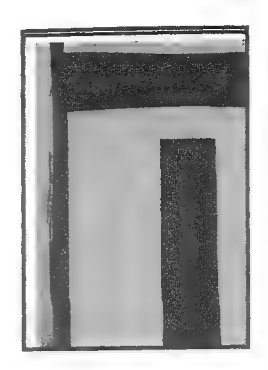


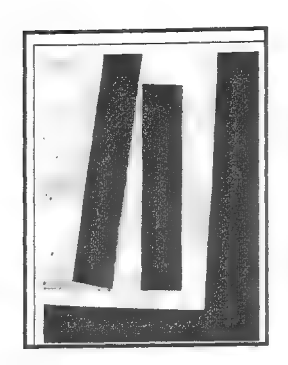


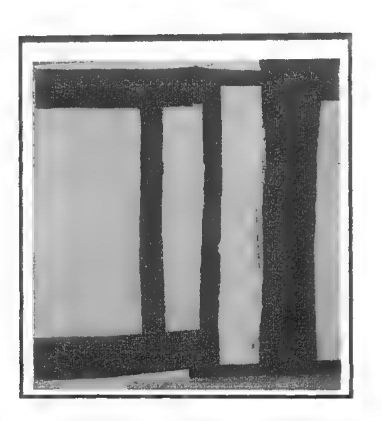






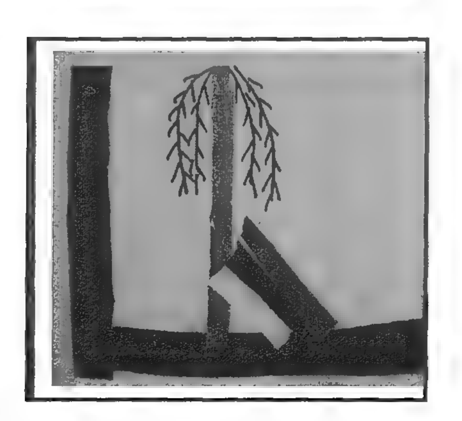




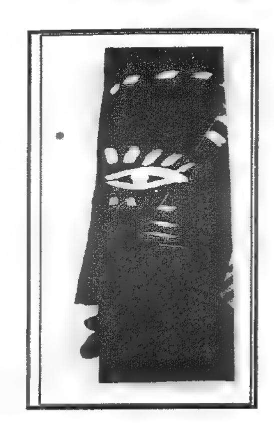


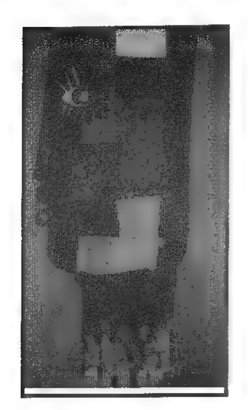


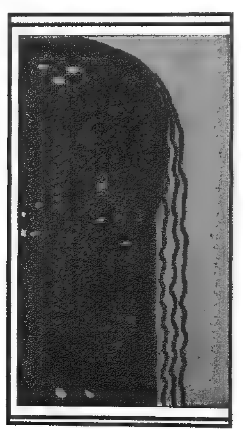




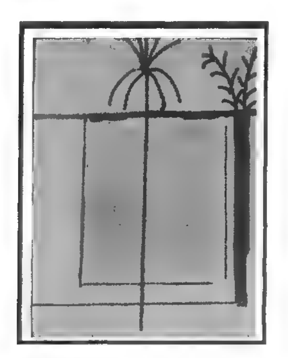


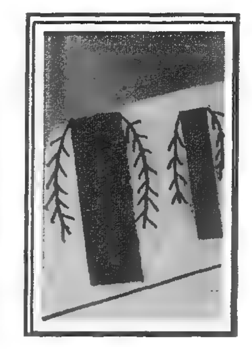


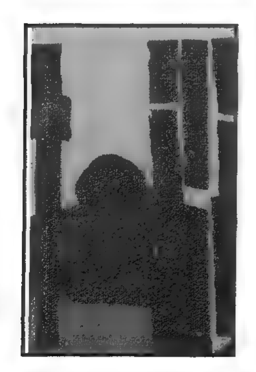








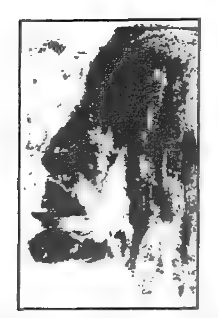


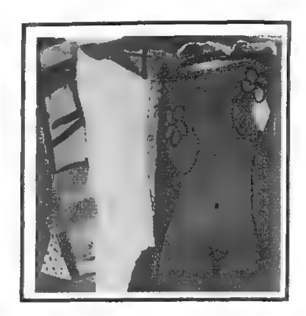




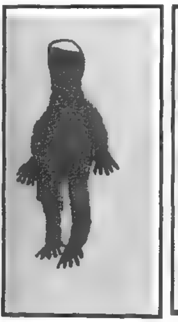














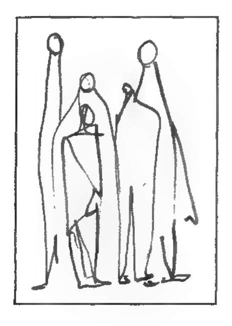


نماذج من التخطيطات





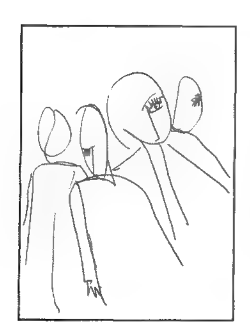






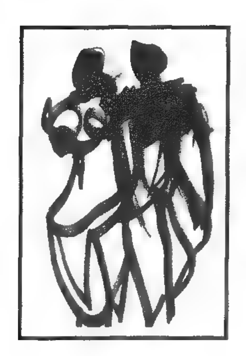




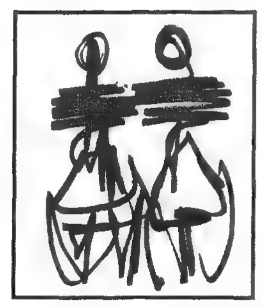






























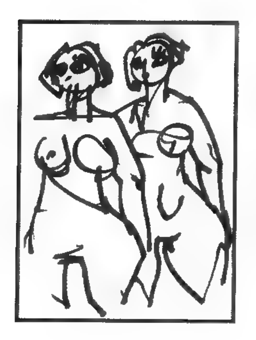


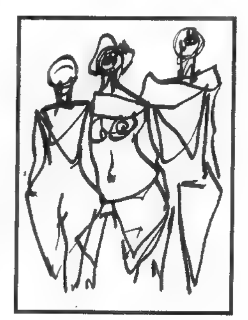












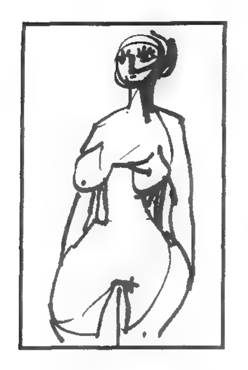


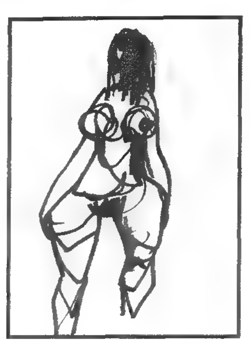




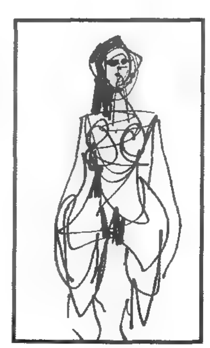














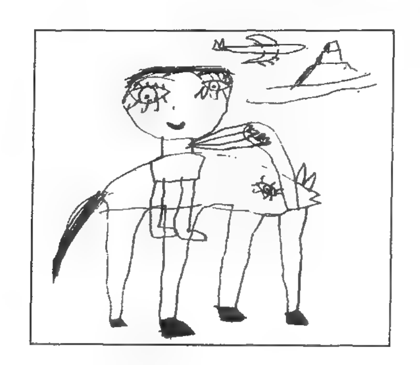


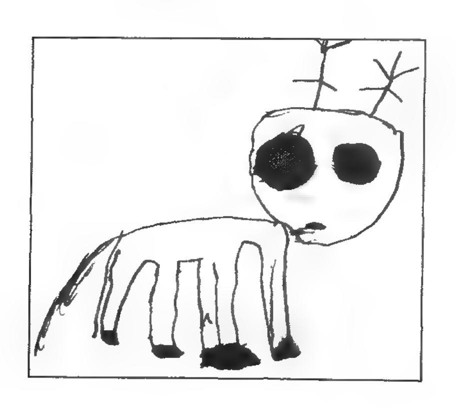


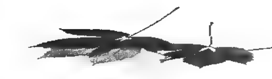


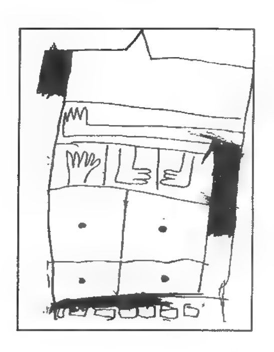


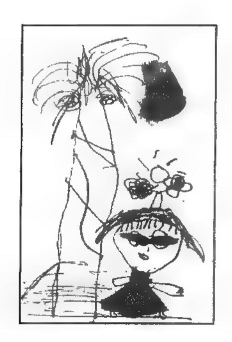


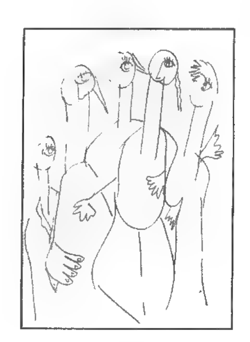




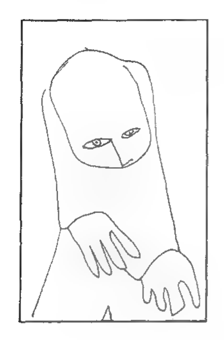










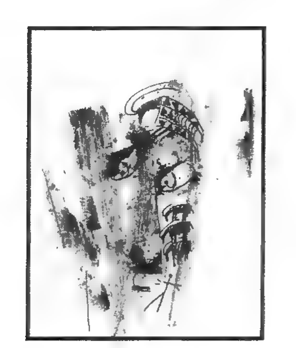


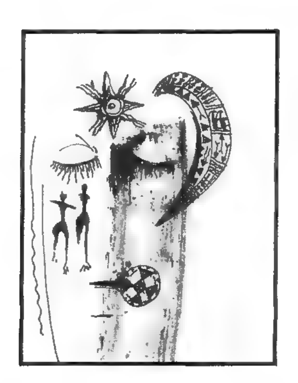




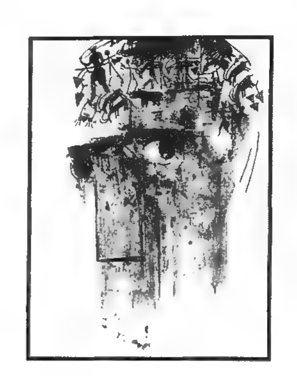


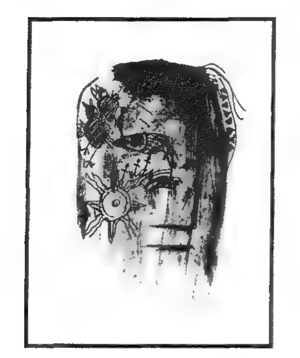


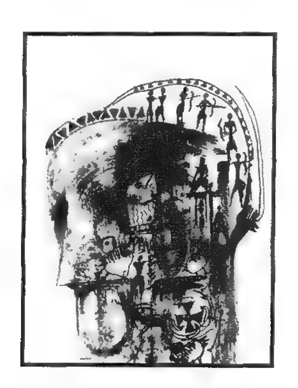




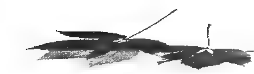










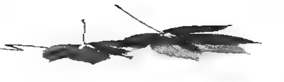






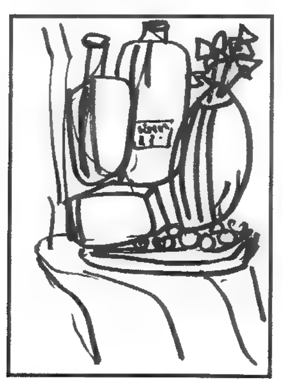




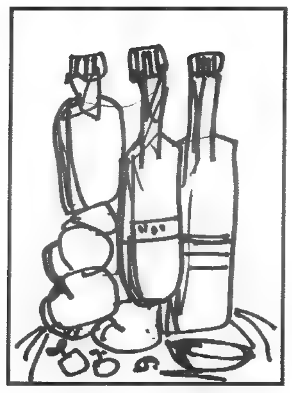


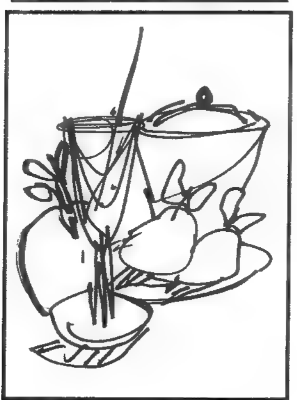




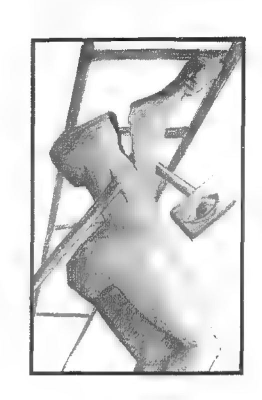


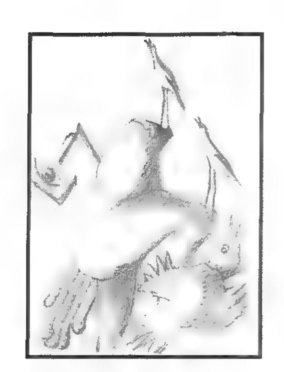


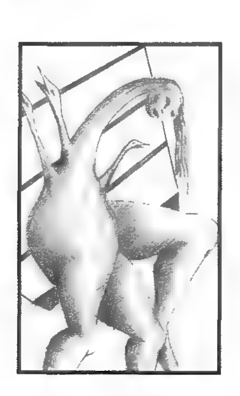




























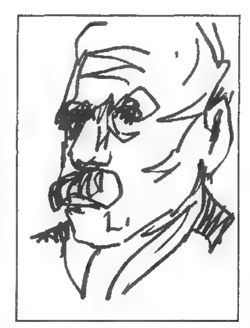


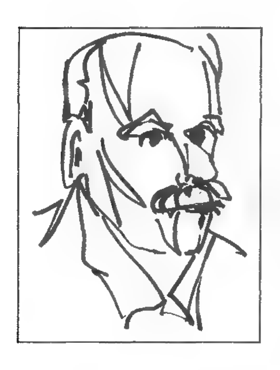












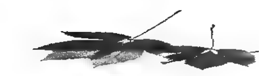


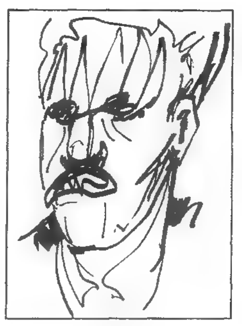








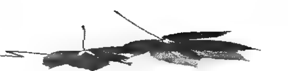








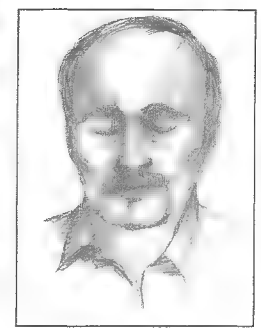






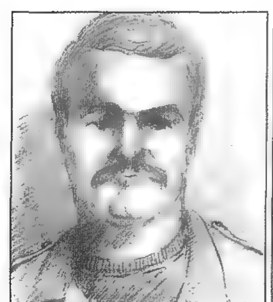






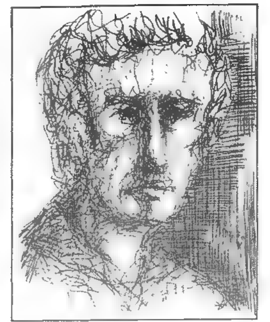




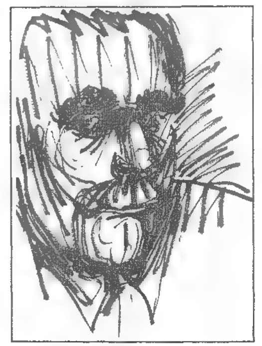




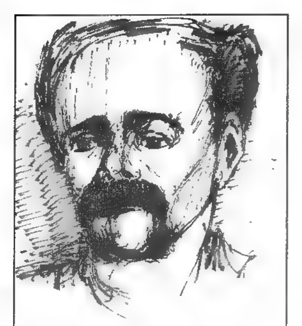








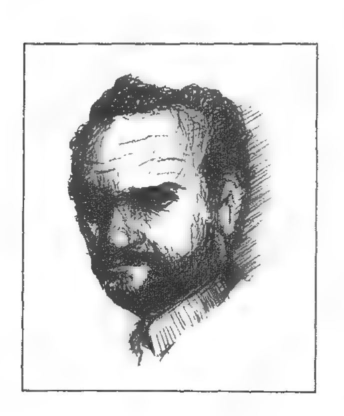










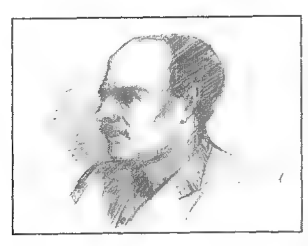
















مؤلفات الأستاذ الدكتور
علي شناوة آل وادي



مؤلفات الاستاذ الدكتور علي شناوة آل وادي



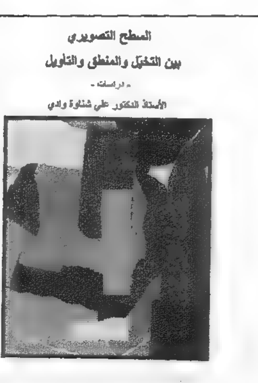



فلسفة الفن وعلم الجمال
الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي


دراسات في الفن التشكيلي العراقي المعاصر
في ضوء الاتجاهات التقنية الحديثة
د. علي شناوة وادي




السطح التصويري
بين الفلسفة والإدراك والتهميش
الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي


السطح التصويري
بين التخيل والمنطق والتأويل
- دراسات -
الأستاذ الدكتور علي شناوة وادي




شعر
مواعظ
غير
مقدسة
علي
شناوة
وادي


شعر
الضباب الابيض ...كان مراً
علي شناوة وادي




قصص
عباد الشمس
علي شناوة وادي


علي شناوة وادي

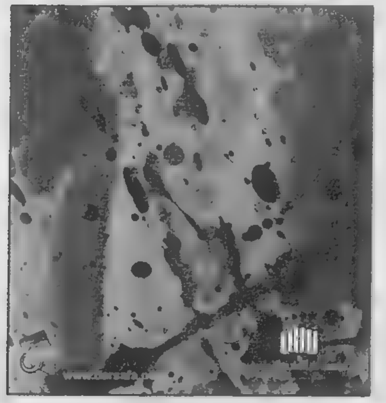


ليثوغرافيا

الأرض .. الفن .. الإنسان

نصوص

علي شناوة آل وادي



السيرة العلمية





السيرة العلمية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بابل

كلية الفنون الجميلة



- الاسم: د. علي شناوة وادي جاسم.
- الاسم الفني: د. علي شناوة آل وادي.
- المهنة: تدريسي – قسم التربية الفنية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
- عضو نقابة الفنانين العراقيين – المركز العام
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين – المركز العام
- عضو نقابة المعلمين – فرع بابل
- عضو نقابة الفنانين - فرع بابل





- عضو اتحاد الأدباء والكتاب – فرع بابل
- عضو جمعية الرواد المستقلة- فرع بابل
- مساهم فاعل في محاضرات البيت الثقافي- وزارة الثقافة والإعلام – فرع بابل

اللقب العلمي

- منح لقب الأستاذية 25/ 8 / 2001
- تاريخ المباشرة في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل 27 / 11 / 1989

المناصب التي تولى مهامها

- رئيس الجنة المركزية لاختبار صلاحية التدريس في جامعة بابل
- عميد كلية الفنون الجميلة وكالة / جامعة بابل /سابقا
- رئيس اللجنة القطاعية للتربية الفنية في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي سابقا
- معاون عميد كلية الفنون الجميلة للشؤون العلمية والدراسات العليا /سابقا
- رئيس لجنة الترقيات والتعضيد في كلية الفنون الجميلة /سابقا
- عضو لجنة الترقيات والتعضيد المركزية في جامعة بابل /سابقا
- مقرر الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة / سابقا

نشاطات ومهام

- له ما يزيدعن عشرة مؤلفات في مجالات فكرية ونقدية وجمالية وادبية.
- خبير لعشرات من الترقيات العلمية واطاريح الدكتوراه ورسائل الماجستير.





- عضو ورئيس عشرات اللجان (لجان قطاعية- تطوير مناهج – اختبار صلاحية تدريس – تطوير واقع الدراسات العاليا – امتحان شامل – خطط دراسات عليا – ترقيا علمية وتعضيد – ضوابط الترشيح للزمالات – ضوابط القبول في الدراسات العليا –لجان اخرى عديدة).
- له اكثر من خمسين بحث بين منشور ما هو منشور ومقبول للنشر ولم ينشر.
- اشرف على اكثر من ثلاثين طالبا من طلبة الدكتوراة والماجستير.
- له عشرات من كتب الشكر والشهادات التقديرية مع حصوله على درع التميز من رابطة التشكيليين العرب / دار افاق عربية / جمهورية مصر العربية.

المشاركات الفنية

1. المعرض الشخصي الأول – كلية الفنون الجميلة – الجامعة المستنصرية 1984.
2. المشاركة في جميع معارض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – 1980 – 1984.
3. بينا لي الكويت 1984.
4. المعارض التي أقيمت في مركز بغداد للفنون: للأعوام 1991 – 1992 – 1993 1994 – 1995 – 1996.
5. جميع معارض الهيئة التدريسية لكلية الفنون الجميلة / جامعة بابل للفترة 1990- 2010
6. اغلب المعارض التي إقامتها نقابة فناني بابل.
7. معرض النحت العراقي المعاصر – 1992.



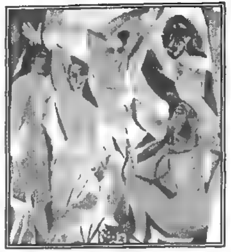
8. اغلب معارض مهرجان بابل.
9. اغلب المعارض التي إقامتها جمعية التشكيليين العراقيين على قاعة الوسطي.
10. معرض (فنانو اليوم والغد) (معرض العراق) (معرض من وحي فائق حسن).
11. معارض على قاعة – عين – إناء – الرواق – النصر – التحرير – بغداد.
12. كاليري عالية للفنون التشكيلية – عمان – الأردن – 1993.
13. معرض تدريسي كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل – 2006.
14. المعرض الشخصي الثاني – 2008- قاعة عشتار.



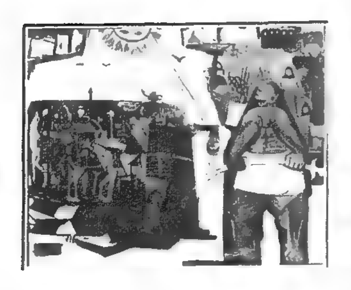
الملاحق



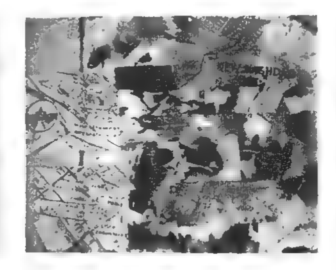
الملاحق

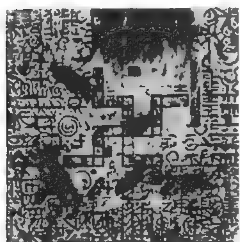


(آنسات افينيون) بابلو بيكاسو

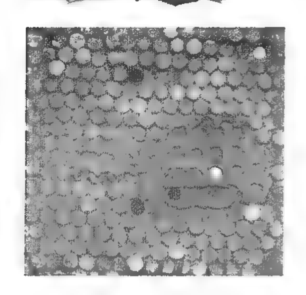


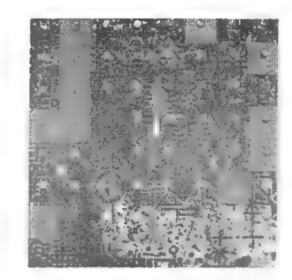
الملحمة (مصرع إنسان) للفنان كاظم حيدر



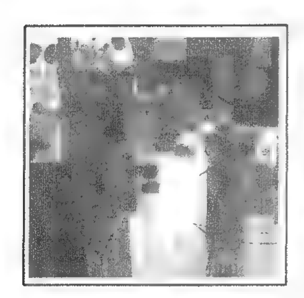


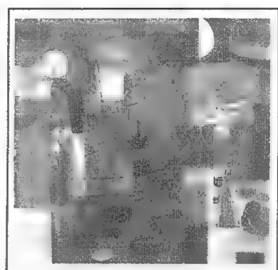






(أعمال الفنانة هناء مالله)

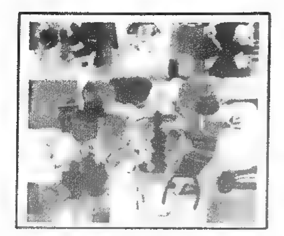


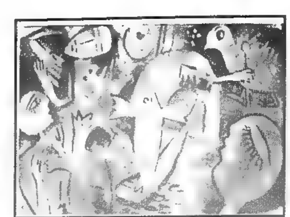


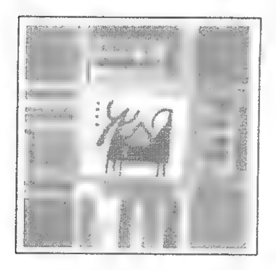
(أعمال الفنان عاصم عبد الأمير)

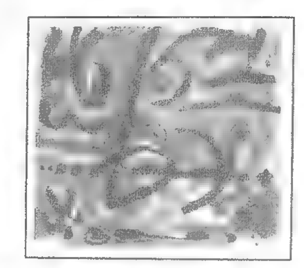




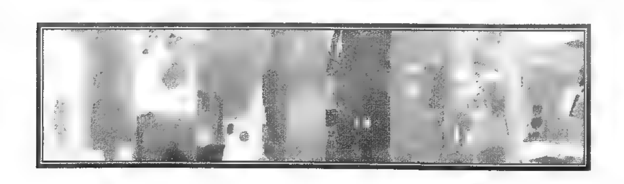






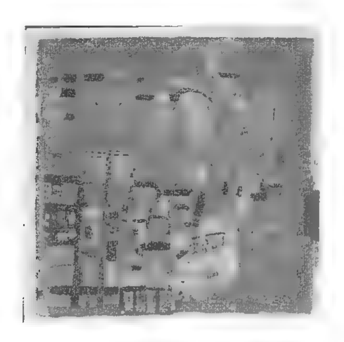


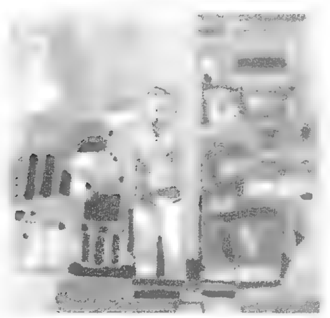
(أعمال الفنان فاخر محمد)











(أعمال الفنان هاشم حنون)



عمل للفنان علي شناوة آل وادي (دراسة قاسم الحسيني)



عمل للفنان علي شناوة آل وادي (دراسة محمود عجمي)



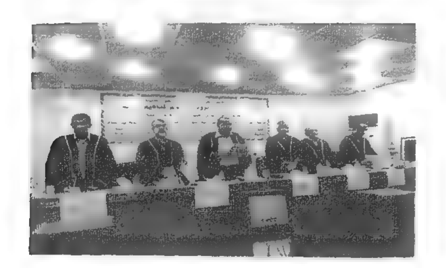
بعض الصور الشخصية للفنان الدكتور علي شناوة آل وادي





















بين الفكر والنقد والتشكيل البصري



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الاردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: 4616436 6 962+ فاكس: 4616435 6 962+

ص. ب. :926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM
GM.REDWAN@YAHOO.COM
WWW.REDWANPUBLISHERS.COM

